نموذج ترخيص

أنا الطالبة زهراء صالح حسن الفلاف أمنح الجامعة الأردنية و / أو من تفوضه ترخيصاً غير حصري دون مقابل بنشر و / أو استعمال و / أو استغلال و / أو ترجمة و / أو تصوير و / أو إعادة إنتاج بأي طريقة كانت سواء ورقية و / أو إلكترونية أو غير ذلك رسالة الماجستير / الدكتوراة المقدمة من قبلي وعنوانها.

توظيف صوت الميتزو سوبرانو عند المؤلف الموسيقي "جاكومو بوتشيني"

وذلك لغايات البحث العلمي و/ أو التبادل مع المؤسسات التعليمية والجامعات و/ أو لأي غاية أخرى تراها الجامعة الأردنية مناسبة، وأمنح الجامعة الحق بالترخيص للغير بجميع أو بعض ما رخصته لها.

اسم الطالبة: زهراء صالح حسن الفلاف

التوقيع: زهراء الفلاف

التاريخ: ٢٠١٨/١١/١٠

توظيف صوت الميتزوسوبرانو عند المؤلف الموسيقي

" جاكومو بوتشيني "

إعداد

زهراء صالح حسن عبد الله القلاف

المشرف

الاستاذ الدكتور رامي حداد

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في

الفنون الموسيقية

كلية الدراسات العليا

الجامعة الاردنية

كانون اول، 2017

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة "**توظيف صوت الميتزوسوبرانو عند المؤلف الموسيقي جاكومو بوتشيني**"

وأجيزت بتاريخ 24/12/2017

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
الدكتور رامي نجيب حداد أستاذ – التربية الموسيقية	مشرفاً	
الدكتور هيثم ياسين سكرية أستاذ مشارك – تأليف وقيادة موسيقية	عضواً	
الدكتور نضال محمود نصيرات أستاذ مشارك – التربية الموسيقية	عضواً	
الدكتور نبيل صالح الدراس أستاذ – علوم موسيقية (جامعة اليرموك)	عضواً	

الإهداء

إلى أمي العزيزة

إلى أبي العزيز

إلى زوجي وأبنائي

إلى كل وقف بجانبي لإتمام هذا العمل

الباحثة

الشكر والتقدير

كل الشكر والتقدير لكل من قدّموا لنا المساعدة ومدّوا لنا يد العون عند حاجتنا لمن يقف جانبنا، كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان كل من شجعوني على استكمال دراستي، وأخص بالذكر دكتوري ومشرفي الأستاذ الدكتور رامي حداد.

الباحثة

فهرس المحتويات

فهرس الأشكال

فهرس الملاحق

توظيف صوت الميتزوسوبرانو عند المؤلف الموسيقي

" جاكومو بوتشيني "

إعداد

زهراء صالح حسن عبد الله القلاف

المشرف

الاستاذ الدكتور رامي حداد

المُلخص

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أهم الملامح الفنية لشخصية جاكومو بوتشيني، وتحديد التقنيات الأدائية لمؤلفات جاكومو بوتشيني من خلال تحليل أعماله ، وخاصة مؤلفاته وتوظيفه لصوت الميتزوسوبرانو، تعينت حدود الدراسة في الأعمال الغنائية في مجال الأوبرا للمؤلف جاكومو بوتشيني خلال أواخر الرومانتيكية في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، حيث تكون مجتمع الدراسة من مؤلفات جاكومو بوتشيني في مجال الأوبرا، واشتملت العينة على مجموعة غنائية مُختارة بالطريقة القصدية من أعمال جاكومو بوتشيني تحوي صوت الميتزوسوبرانو، ذلك بُناء على أخذ رأي الخُبراء فيما يخص أهم الأعمال التي يظهر فيها أسلوب بوتشيني واضحا، وكان من أبرز النتائج التي توصلت إليها الباحثة :

- يغلب ظهور النغمات المُتكررة، والتي تحتاج إلى التحكم في الحجاب الحاجز Diaphragma للحفاظ على وضوح الكلمات على نفس النغمة Articulation ، وبالتإلى يحتاج الأداء إلى التأهب والاستعداد قبل البدء في الغناء بالتنفس العميق .

- تظهر القفزات اللحنية بكثرة ، مما يتطلب من المغنية أن تتحكم في مسار الصوت ما بين الوجه وأعلى الرأس لأداء نغمة، ويحتاج هذا الانتقال إلى التدريب الجيد للوصول إلى المرونة المطلوبة حتى لا يشعر المُستمع بانتقالات مسار الصوت .

- يظهر الهبوط الطفيف في السُرعة Poco meno عدة مرات، ثم العودة إلى السرعة الأصلية Atempo ، لذا يجب على المغنية أن تؤدي هذا الجزء بالانتباه إلى إشارة قائد الأوركسترا Maestro حتى يتسنى لها الأداء السليم بالسرعة المطلوبة مع الأوركسترا .

أوصت الباحث بمجموعة من التوصيات ، وكان من أبرزها :

1- إدراج مادة "التشريح" بأقسام الغناء العالمي بالكليات والمعاهد المتخصصة وذلك للمعرفة الكاملة والإدراك لتركيب الجهاز التنفسي، الرئتين، المعدة، الحجاب الحاجز، الحنجرة، تجاويف الجمجمه والتي تُساعد المُغني في استخدامها لرنين الصوت .

2- التدريب المستمر للصوت وعدم الاكتفاء بالمعرفة النظرية للغناء الأوبرالى بشكل عام .

3- تزويد المكتبات الصوتية بالكليات والمعاهد المُتخصصة بالتسجيلات الصوتية والمرئية للمجموعات الكاملة لأشهر الأعمال .

4- إقامة ورش عمل دورية بالكليات والمعاهد المُتخصصة للتعريف بالغناء الأوبرالى وكيفية غناؤه بالأساليب العلمية والأكاديمية الصحيحة .

5- اهتمام دور الأوبرا والكليات والمعاهد المُتخصصة بتوفير المُدونات الموسيقية الخاصة بأشهر الأعمال العالمية حتى يستفيد منها الدارسين والمُغنين بشكل عام .

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

- مُقدمة
- مشكلة الدراسة
- أهمية الدراسة
- أهداف الدراسة
- أسئلة الدراسة
- حدود الدراسة
- منهج الدراسة
- مجتمع الدراسة
- عينة الدراسة
- أدوات الدراسة
- المصطلحات الإجرائية للدراسة

مُقدمة :

ظهرت المدرسة الواقعية Realism في نهايات القرن التاسع عشر رداً على الاتجاهات والمذاهب الرومانتيكية في التعبير عن المشاعر والانفعالات النفسية والاهتمام بالعواطف وإبراز الخيال، تلك المبادئ التي اجتاحت القرن التاسع عشر دون مُنازع، ولذا اهتم أصحاب المدرسة الواقعية Realism بضرورة معالجة الواقع بعرض أشكاله كما هي عليه، فاهتمت بالاتجاه الموضوعي Objectivist، وجعلت المنطق هو الأساس الذي يقوم عليه التإليف الموسيقي، فجسَّد المؤلف الحياة كما هي عليه في الواقع بموسيقاه، إذ رأى أصحاب هذه المدرسة أن ذاتية الفنان يجب ألا تطغى على الموضوع، ذلك على عكس مبادئ الرومانتيكية التي ترى كانت خلاف ذلك، (Julian,2005: 179) واتضحت ملامح الواقعية في التإليف الموسيقي في تلك الفترة خاصة في فن الأوبرا، لتواجه طغيان رومانتيكية ريشارد فاجنر Richard Wagner 1 (1813 – 1883) وجوزيبى فيردي Giuseppe Verdi 2 (1813 – 1901)، وارتبطت هذه المدرسة على وجه الخصوص بأسماء ايطإلية، ولم تتجاوزها الى بقية أوروبا في بادئ الأمر، وهم بييترو ماسكانيي Pietro Mascagni [3] (1863 – 1945)، روجيرو ليونكافالو4 Ruggero Leoncavallo (1857 – 1919)، وجاكومو بوتشيني Giacomo Puccini[5] (1858 – 1924) الذي يُعتبر الأغزر إنتاجاً والأعمق تأثيراً، والذي استطاع أن يمتلك قلوب وعقول أوسع قطاع من محبي الأوبرا طوال القرن العشرين وحتى وقتنا هذا، حيث اكتشف في نفسه موهبة تإليف الأعمال في مجال الأوبرا، والتي لقيت بعض التعثر في بداية الأمر، لكن سرعان ما استقبل أول نجاح له في هذا المجال مع أوبرا " مانون ليسكوت " 1893، ثم تعزز هذا النجاح مع " لابوهيم la boheme "1896، الأقرب الى قلوب الناس حتى الآن. وبفضلها قفزت حياته الى عنان السماء وذاعت شهرته بين الناس، فتوالت على قلوب الناس أعماله (توسكا Tosca)، (مدام بترفلاي**Madame Butterfly**)، (فتاة الغرب الذهبية The girl of the West) وصولاً الى (توراندوت Turandot)، التي لم تكتمل بسبب وفاته بمرض السرطان، وعلى الرغم من أن كم إنتاجه لفن الأوبرا يُعتبر بسيط، والذي يصل إلى اثني عشر أوبرا فقط ،إلا أنهم جميعاً من أهم الأعمال الغنائية في مجال الأوبرا في برامج أي دار أوبرا في العالم، حيث تتمتع جميعها ببراعة الألحان وجمال الصياغة، فاستطاعت أن تنال إعجاب المستمعين إلى يومنا،

---

[1] مؤلف موسيقي ألماني تميز بمؤلفاته لفن الأوبرا في ذروة الحركة الرومانتيكية
[2] مؤلف موسيقي إيطإلى تميز بمؤلفاته لفن الأوبرا في العصر الرومانتيكي
[3] مؤلف موسيقي إيطإلى من رواد الواقعية في الموسيقى
[4] مؤلف موسيقي إيطإلى من رواد الواقعية في الموسيقى
[5] مؤلف موسيقي إيطإلى (موضوع البحث)

(Linda,2013: 34) هذا ما أثار فكر الباحثة لتناول التقنيات الفنية لأعمال هذا المؤلف بالبحث والدراسة، وخاصة مؤلفاته لصوت الميتزوسوبرانو ، والذي تميز فيه وبرع في الكتابة له والاستفادة من الإمكانيات الصوتية والأدائية لصاحبات هذا الصوت .

1-1 مشكلة الدراسة:

لاحظت الباحثة من خلال الدراسة والتدريس للغناء الأوبرإلى بالمعهد العإلى للفنون الموسيقية بدولة الكويت؛ عدم اهتمام الدارسين بمؤلفات جاكومو بوتشيني، وخاصة مؤلفاته لصوت الميتزوسوبرانو في أعماله في مجال الأوبرا، على الرغم من أنها تحتوي على العديد من التقنيات الأدائية والجمل اللحنية الغنائية ذات الصياغة والبناء المُحكم والتعبير الدرامي القوي، الأمر الذي أثار فكر الباحثة للوقوف على أهم أعماله في هذا المجال من خلال أشهر أعماله في مجال الأوبرا.

1-2 أهمية الدراسة

ترجع أهمية هذه الدراسة إلى أنها تُسلط الضوء حول مؤلفات "جاكومو بوتشيني " وتوظيف صوت الميتزوسوبرانو في أعماله، ما قد يعود بالنفع على دارسي الغناء الأوبرإلى ومعلميه بإثراء المقررات الدراسية بالكليات والمعاهد الموسيقية المتخصصة .

1-3 أهداف الدراسة:

هدفت الدراسة إلى :

1- التعرف على أهم الملامح الفنية لشخصية جاكومو بوتشيني .

2 – تحديد التقنيات الأدائية لمؤلفات جاكومو بوتشيني من خلال تحليل أعماله الغنائية في مجال الأوبرا، وخاصة كيفية صياغته وتوظيفه لصوت الميتزوسوبرانو .

1-4 أسئلة الدراسة:

لتحقيق أهداف الدراسة، قامت الباحثة بوضع الأسئلة التإلية:

1- ما أهم الملامح الفنية لشخصية جاكومو بوتشيني ؟

2- ما أهم التقنيات الأدائية لمؤلفات جاكومو بوتشيني ، وخاصة كيفية صياغته وتوظيفه لصوت الميتزوسوبرانو في أعماله .

1-5 حدود الدراسة:

الأعمال الغنائية في مجال الأوبرا للمؤلف جاكومو بوتشيني خلال فترة تشتيت الرومانتيكية في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين .

1-6 منهج الدراسة:

تتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي[1]، وذلك لمُناسبته لهذا النوع من الدراسات، والذي يُساهم في التوصل إلى النتائج وتفسيرها .

1-7 مجتمع الدراسة:

مؤلفات جاكومو بوتشيني في مجال الأوبرا

1-8 عينة الدراسة:

مجموعة غنائية مُختارة بالطريقة القصدية من أعمال جاكومو بوتشيني في مجال الأوبرا، والتي تحوي صوت الميتزوسوبرانو، ذلك بُناء على أخذ رأي الخُبراء فيما يخص أهم الأعمال في مجال الأوبرا التي يظهر فيها أسلوب بوتشيني واضحا، مُرفق بالفصل الثالث، وهي :

- **أوبرا** Madam Butterfly
- **أوبرا** Il Tabarro
- **أوبرا** Suor Angelica

1-9 أدوات الدراسة:

- المدونات الموسيقية والتسجيلات الصوتية للأعمال المُختارة "عينة الدراسة".
- استمارة استطلاع رأي الخبراء في اختيار العينة.

---

[1] أسلوب من أسإلىب التحليل المرتكز على معلومات كافية ودقيقة عن ظاهرة أو موضوع محدد عبر فترة أو فترات زمنية معلومة، وذلك من أجل الحصول على نتائج عملية يتم تفسيرها بطريقة موضوعية تنسجم مع المعطيات الفعلية للظاهرة، وهناك من يعرفه بأنه "طريقة لوصف الموضوع المراد دراسته من خلال منهجية علمية صحيحة وتصوير النتائج التي يتم التوصل إلىها على أشكال رقمية معبرة يمكن تفسيرها". وهناك تعريف آخر للمنهج الوصفي وهو "محاولة الوصول إلى المعرفة الدقيقة والتفصيلية لعناصر مشكلة أو ظاهرة قائمة، للوصول إلى فهم أفضل وأدق أو وضع السياسات والإجراءات المستقبلية الخاصة بها" (الرفاعي، 1998: 122).

1-10 المصطلحات الإجرائية للدراسة:

1 – 10 – 1 الميتزوسوبرانو "Mezzo Soprano" (Richard Miller,2000: 12)

طبقة صوتية متوسطة الحدة، وهي أخفض قليلاً من طبقة السوبرانو، يتراوح نطاقها الصوتي في سعته النغمية بين A3 إلى A5



شكل رقم (1)

نموذج يوضح النطاق الصوتي لصوت الميتزوسوبرانو

1 – 10 – 2 الأوبرا "Opera"

عمل مسرحي درامي موسيقي غنائي متكامل، موضوعها وألحانها تتفق وذوق وعادات العصر الذي كُتبت فيه، وتشتمل على الشعر، الموسيقى، الغناء بطبقاته المختلفة، البإليه، الديكور، الفنون التشكيلية، التمثيل الصامت، والمزج بينهم، كما تشمل أغانيها الفرديات والثنائيات والثلاثيات والإلقاء المنغم Recitative والغناء الجماعي (الكورال) بمصاحبة الأوركسترا الكاملة (Ashinish,2005: 487)

1-10-3 الرومانتيكية"Romanticism"

حركة فنية هامة ظهرت في القرن التاسع عشر واستمرت حتى أوائل القرن العشرين، وتميزت بالتعبير عن المشاعر والانفعالات النفسية، كما اتصفت في الموسيقى بالاهتمام بالعواطف وإبراز الخيال واستخدام القوالب الحرة . (Christopher,2004: 387)

1-10-4 تشتيت الرومانتيكية:

حركة فنية ظهرت في نهايات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين هدفها مُناقضة أسلوب التإليف في العصر الرومانتيكي الذي يعتمد في أساسه على التعبير عن المشاعر والانفعالات، والبحث عن قواعد ومفاهيم جديدة لموسيقي واقعيه لا خيال فيها، تُساير المواقف الحياتية . (Scott,2013: 13)

1-10-5 الآريا "Aria"

يطلق مصطلح الآريا بشكل عام على جميع أنواع الغناء المتداول في دول العالم على الرَّغم من اختلاف الخصائص الفنية وتنوع الأشكال والإيقاعات وأسلوب الأداء . (Don Michael,2003: 34)

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

- فن الأوبرا :
- التطور التاريخي لفن الأوبرا :
- العصر الرومانتيكي
- أهم مميزات العصر الرومانتيكي :
- خصائص الرومانتيكية :
- أهم التغيرات الموسيقية في العصر الرومانتيكى :
- تشتيت الرومانتيكية
- المــدرســـة الــواقعيـــة
- جاكومو بوتشيني
- أهم مميزات أسلوب بوتشيني في تإليف الأعمال
- أعمال جاكومو بوتشيني
- صوت الميتزوسوبرانو
- الإطار الثاني : الدارسات السابقة المرتبطة بموضوع الدارسة

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

ينقسم هذا الفصل إلى مبحثين رئيسيين: الإطار النظري للدراسة، الدراسات السابقة المتعلقة بموضوع البحث

أولاً المبحث الأول " الإطار النظري " :

2 – 1 –1 فن الأوبرا :

تُعتبر الأوبرا مسرحية مُغناة بشكل كامل ، وتختلف عن المسرحيات التقليدية في عدة جوانب أبرزها أن العنصر التمثيلي في الأوبرا يُعد أكثر عمقًا وتأثيرًا في المشاهدين، خاصة أن الأوبرا تعتمد على الانفعالات الأساسية كالغضب والحزن والحب والانتقام والقسوة والغيرة ونشوة الانتصار، ويستفيد المؤلف الأوبرإلى من إمكانات الموسيقى المصاحبة التي تُعمق الإحساس لدى كل من الممثل والمشاهد، وتمتاز الأوبرا في أنها تجمع بين أكثر من لون من ألوان فنون الأداء مثل التمثيل، والغناء، وموسيقى الأوركسترا، والأزياء، وأحيانًا الرقص والبإليه . (الصنفاوي، 1993: 51)

2 – 1 –2 التطور التاريخي لفن الأوبرا :

– تطورت الأوبرا تاريخياً انطلاقاً من الكنائس في بدايات القرن الخامس عشر، حيث ظهرت جماعات دائمة منظمة بمبادرة من رجال الدين في الكنيسة، مهمتها إقامة جوقة[1] داخل الكنيسة مُخصصة للإنشاد في الأعياد، وسميت هذه المجموعة باسم "المدائحيّات" Gli scout ، ويتم الحفل بأسلوب متعدد النغم، وأثناء هذا القرن ظهرت التمثيليات الدينية، وكانت تقسم إلى أجزاء يسمى كل منها "البيت" وتوضع عليها لافتة توضّح غايتها، وكانوا يستخدمون مقاطع شعرية تتألف من ثمانية أبيات ربما وفقاً لفن الإنشاد الذي كان يمارسه المغنون الشعبيون . (Iain F, 2009: 12)

– حاولت جماعة الأصدقاء " الكاميراتا "Camerata 2 في فلورنسا عام 1600 إخراج مسرحية تتخللها الموسيقى على غرار القصص الإغريقية، فتوصلوا إلى نموذج مسرحي جديد أسموه "الأوبرا"، وكان كل منهم يسهم في إنتاج العمل الفني المشترك في حدود تخصصه؛ فكان جيوليو كاتشيني3 Giulio Caccini (١٥٥١ – ١٦١٨) يهتم بتدريب الغناء، وإيميل كفاليريز4 Emilio Cavalieri (1550 – 1602)

---

[1] جماعة أشخاص يقومون معًا بأداء رَقْص إيقاعي أو غِناء موزون.
[2] مجموعة الشعراء والموسيقيين والمثقفين الإنسانيين الإيطإلىين المؤثرين في فلورنسا في القرن السادس عشر في أواخر عصر النهضة
[3] مؤلف موسيقي إيطإلى
[4] مؤلف موسيقي إيطإلى

يؤلف الموسيقى الملائمة للمسرح، وكان كل من جاكوبو بيري1 Jacopo Peri (1561 - 1633) وأوتافيو رينوتشيتي 2"Ottavio Rinuccini (1562 - 1621) يعملان على استكمال مقومات التعبير الدرامي، فتولَّد نموذج الأوبرا من جهودهم المشتركة، وتُعتبر أوبرا دافني Daphne باكورة أعمالهم، كتبت في عام 1597، وهي مستوحاة من الأدب الإيطالي، وكانت محاولة لإحياء المسرح الاغريقي الكلاسيكي، والتي كانت بدورها جزءاً من السمات المميزة لعصر النهضة (Wilhelm ,2009: 394)، وظهر في عام 1600 نموذج آخر جديد هو نموذج التمثيلية الدينية، ومنها "الروح والجسد" التي كتبها كفاليري واستخدم فيها الرقص والغناء والتمثيل والمشاهد المسرحية"، وكانت مزودة بمجموعات إنشاد كورالي بسيط وبفواصل من موسيقى الآلات المناسبة لكل شخصية درامية والمصاحبة للأصوات البشرية، وحول فيه الحوار إلى غناء بجانب أجزاء الكورال والأدوار المنفردة، ويعد "كفاليري" أول من نقل الموسيقى إلى خشبة المسرح وأول من حوّل المسرحية إلى ألحان وكان راقصاً وعازفاً للأرغن وأستاذ غناء وهو ممهد الطريق الحقيقي بلا منازع إلى الكتابة الغنائية في مجال الأوبرا. (Jean,2004: 27)

- أما في البلاط وقصور النبلاء في القرن الخامس عشر والسادس عشر فقد ظهرت عروض تتميز بالثياب الفاخرة والديكور والرسم ، كما تحتوي على فواصل موسيقية بين الفصول ذات مضمون أسطوري أو رمزي، وقد ساهم أعظم فناني العصر بتنفيذ ديكورات ترتكز على مؤثرات تحصل بواسطة المنظور ومزيج بين الرسم والهندسة، كما كانت ألوان الأزياء تختار بعناية، كما كانت هناك تعليم للحركة على المنصة "عدم المشي إلا عند الضرورة القصوى"، وتعليم النطق واللفظ، وكذلك دراسة الإضاءة المناسبة للمنظور المرسوم واستخدام المرايا، كما استُخدمت أوركسترا موسيقية أثناء العرض المسرحي.

- يُعتبر المؤلف الأول للأوبرا في شكلها الحالي هو كلاوديو مونتيفيردي[3] Claudio Monteverdi (1567-1643) الذي لا تزال أعماله تعرض وتؤدى حتى اليوم، ما لبثت الأوبرا بعدها إلا أن انتشرت من فلورنسا، البندقية وروما من إيطاليا إلى بقية أرجاء أوروبا . (Mark ,2006: 38)

- في القرن الثامن عشر، استمرت سيطرة الأوبرا الإيطالية على معظم أرجاء أوروبا، وكانت الأوبرا الجادة[4] أكثر أنواع الأوبرا الإيطالية رفعةً في المستوى، وفي أواخر القرن الثامن عشر، كان موتسارت .W.A

[1] مؤلف موسيقي ومُغني إيطالي

[2] شاعر إيطالي

[3] مؤلف موسيقي إيطالي

4 لون الأوبرا الذي ساد في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين وكانت تتناول موضوعات أسطورية وتاريخية في المقام الأول وتركز على المؤثرات المسرحية الخاصة والغناء المتميز.

Mozart (من أكثر الشخصيات تأثيرًا على الأوبرا آنذاك، حيث اشتهر بمسرحياته الغنائية في مجال الأوبرا الكوميدية الإيطالية، خصوصًا أوبرا " زواج فيجارو The Marriage of Figaro ، دون جوفاني أو السيد جوفاني Don Giovanni، وكوزي فان توتي Cosi fan tutte ، وأوبرا الناي السحري" Magic flute والتي تُعد من أشهر أعمال موتسارت وتعد أيضًا من العلامات الواضحة للتاريخ الألماني في الموسيقى. – شهد الثلث الأول من القرن التاسع عشر ذروة أسلوب "بيل كانتو"[1]، مع مؤلفين أمثال جواكينو روسيني، دونيزيتي، بيليني، والذين ألفوا أعمالاً لا تزال تؤدى حتى يومنا هذا في جميع دور الأوبرا في العالم، وتعتبر أواسط القرن التاسع عشر إلى نهايته هو العصر الذهبي للأوبرا، حيث كان فاجنر في ألمانيا وفيردي في إيطإلىا، استمر هذا العصر الذهبي في إيطإلىا مرورًا بالأوبرا الفرنسية وعبورًا إلى بونتشيني وريتشارد شتراوس في مطلع القرن العشرين . (Martha ,2010: 5)

2 – 1 –3 العصر الرومانتيكي Romantic era (1790 – 1910): (Christopher,2004: 681)

يمتد من الفترة التي بدأت عقب وفاة كلاً من لودفيج فان بيتهوفن2 Ludwig van Beethoven وفرانز بيتر شوبرت[3] Franz Peter Schubert ، والتي تميزت بظهور اتجاه رومانتيكي في الأدب وسائر الفنون الأخرى، ويكاد يشمل هذا العصر القرن التاسع عشر بأكمله، ويتجاوزه حتى تلك الثورة الفنية التي ظهرت في أوائل القرن العشرين .

2 – 1 –4 أهم مميزات العصر الرومانتيكي :(Christopher,2004: 387)

– حلَّت الاتجاهات القومية محل الاتجاه الكلاسيكي .

– ازداد تأكيد الجانب التعبيري للموسيقي على حساب الجانب الشكلي أو القالب العام .

– كانت الموسيقي تخاطب جمهوراً واسعاً من الذي كانت تخاطبه الموسيقي فيما مضي، وأثرت روح الديموقراطية، مما جعل الأسلوب الموسيقي المميز لها شعبياً .

– اتبعت الرومانتيكية اتجاهين مختلفين في ألمانيا وفرنسا، حيث نبعت الرومانتيكية الألمانية من مصدر مثإلى خالص، أما الرومانتيكية الفرنسية فنبعت من روح ثورية عسكرية، وكانت بواعث نهضة الحركة

---

[1] فن وعلم التقنيات الصوتية" أو أسلوب الغناء الجميل، نشأ في إيطإلىا خلال أواخر القرن السابع عشر ووصل ذروته في مطلع القرن التاسع عشر خلال حقبة البل كانتو. أحسن من مثل هذا في مسرحياتهم: روسيني (1792-1868)، بيلليني (1801-1835) ودونيزيتي (1797-1848)، صُقل هذا الأسلوب في الفترة ما بين العامين 1810 و1830.

2 مؤلف موسيقي ألماني (1770 - 1827)

[3] مؤلف موسيقي نمساوي (1797 – 1828)

الرومانتيكية في هذين البلدين واحدة، إلا أن رد فعليهما حيال الأفكار الرومانتيكية الجديدة كان مختلفاً، اختلافاً مماثلاً للخلاف بين الألمان والفرنسيين في الطابع والمزاج .

– تميزت الرومانتيكية الفرنسية بعنفها وبسرعة انتشارها فكانت أشد من الرومانتيكية الألمانية غير الواقعية

– الفنان الرومانتيكي لا يهتم بكمال عمله الفني قدر اهتمامه بقدرته التعبيرية، فهو يُخرج أحاسيسه وانفعالاته في عمله الفني، وهو لا يُصور الطبيعة بقدر ما يصور انطباعاته عنها، حيث ازدادت عناية الموسيقي بالمضمون والمعني والتعبير .

– يتميز المؤلف الرومانتيكي باتساع نطاق اهتمامه؛ فهو يهتم بالأدب والفلسفة والتاريخ وعالم الطبيعة والنفس الإنسانية، ويُدخل هذه العناصر كلها في نطاق فنه، وهنا ينظر الفنان إلى نفسه على أنه أكثر من مجرد فنان، فهو يري نفسه إنساناً له رسالة، ورائداً روحياً لقومه، ومفسراً للكون بأسره، وتبلغ به ثقته بهذا الدور حداً يجعله ينسي أحياناً واجبه نحو دوره كمؤلف موسيقي .

– قامت الرومانتيكية بالمطالبة بالمزيد من الحريات للفرد .

– المؤلف الرومانتيكي هو موسيقي ثائر على التقاليد، مبشر بالتطور السريع، مخالف لأسلوب المحافظين

– الموسيقى الرومانتيكية ليست شيئاً ثابتاً استاتيكياً بل إن جوهرها هو الديناميكية، فمضمونها دائم التبدل والتقدم، وفيها تغير دائم من فكرة لأخرى ومن حال إلى أخر .

2 – 1 –5 خصائص الرومانتيكية : (عبد الكريم، 2005 : 32)

1. التعبير عن المشاعر الإنسانية عند المؤلف الموسيقي أصبح صاحب المقام الأول من الاهتمام .
2. الخروج عن فكرة الشكل أو القالب ؛ وذلك بالخروج عن القالب التقليدي للتأليف الموسيقي .
3. النزعة القومية الوطنية بدلاً من النزعة العالمية .
4. العناية بالفولكلور وبالأغنية الشعبية، واستخدمت الأساطير في مؤلفات الباليه والأوبرا .
5. التقارب والامتزاج مع الفنون الأخرى؛ فالمثل الأعلى الرومانتيكي كان يرمي إلى مزج الفنون المختلفة،
6. زاد عدد الآلات الموسيقية الأوركسترالية لتفي بالمتطلبات الجديدة للمؤلف الموسيقي الرومانتيكي .

2 – 1 –6 أهم التغيرات الموسيقية في العصر الرومانتيكى : (عبد الكريم، 2005 : 37)

– الاهتمام باستغلال القدرات التعبيرية للعناصر الموسيقية ومدى تأثيرها النفسي على المستمع .

– الابتعاد عن العصر الكلاسيكي القائم على التونالية الوظيفية للسلالم الكبيرة والصغيرة .

– الانتقال من تونالية إلى أخرى بشكل سريع، مما أضعف الإحساس بالسلم الأساسي للمقطوعة، مع محاولات في نهاية العصر للخروج من نطاق هذه التونالية بظهور مؤلفات المبدعين القوميين وألحانهم المتأثرة بالتراث الشعبي لبلدانهم بما فيها من مقامات وإيقاعات غير مألوفة .

– تميز اللحن بالغنائية والاسترسال وعدم الالتزام بمبدأ التوازن بين العبارات مع عدم الإحساس بالنهايات، –

– التحرك السريع بين النغمات الحادة والغليظة للتعبير عن التألق والعمق .

– التوسع في استغلال تراكيب هارمونية جديدة، واستخدام الهارمونية الكروماتية القائمة واستغلال عنصر اللمس والتطعيم .

– التحويل في نطاق علاقة الثالثة " Mediant " بشكل أكثر حرية من حيث إدماجة في تكوين التآلف الهارمونى أو في حرية تصريفه .

– استخدام تعدد الإيقاعية ، والتقسيمات الشاذة ، والمقابلات الإيقاعية ، والموازين غير المألوفة .

– ظهرت محاولات لتعدد الموازين .

– إضافة آلات جديدة في الأوركسترا مما أحدث تطوا رً كبيراً واتساعاً في مجالات التإليف .

(Christopher,2004: 681)

2 – 1 –7 تشتيت الرومانتيكية (عبد الكريم، 2005 : 279) .

تعرضت الرومانتيكية في أواخر القرن التاسع عشر لحالة من التمرد حول طبيعة التأليف الموسيقي الذي اتسم به هذا العصر من التعبير عن المشاعر الإنسانية، وظهرت مذاهب متعددة هدفها مناقضة اسلوب الموسيقى الرومانتيكية المغرق في العاطفة والانفعال، والبحث عن قواعد ومفاهيم جديدة لمؤلفات موسيقية واقعيه لا تعتمد على الخيال، وخلق موسيقى تساير روح العصر الجديد وطبيعة الحياة فيه، فالاتجاه إلى التجديد ومحاولات الخروج على الإفراط العاطفي الذي وصلت إليه قد ظهرت بوادرها في أعمال الموسيقيين الرومانتيكيين المتأخرين أمثال فاجنر وبوتشيني، وخاصة في مؤلفاتهم الموسيقية الغنائية في مجال الأوبرا ، واتجاه ماكس ريجر1 Max Reger (1873 – 1916) متأثراً بالأسلوب الكلاسيكي وخاصة بموسيقى يوهان سباستيان باخ2 J.S.Bach (1685 – 1750)، ولاسيما المدرسة التأثيرية الفرنسية بتفاديها الكشف عن العواطف والانفعالات، وبالتإلى تُعد مناقضة صريحة لأسلوب فاجنر الذي يمثل قمة الرومانتيكية، ويعتبر كلود ديبوسي[3] Claude Debussy (1862 – 1918) أهم شخصية رومانتيكية

[1] مؤلف موسيقي ألماني
[2] مؤلف موسيقي ألماني
[3] مؤلف موسيقي فرنسي

خطت الخطوات الأولى نحو موسيقى القرن العشرين، فقد أبدع بمؤلفات عظيمة بلغت درجة الإشباع الفني فيها حد يستحيل بعده مواصلة التإليف بنفس الأسلوب ، وفي نفس الوقت مهدت هذه المؤلفات الطريق أمام الجيل الجديد من المؤلفين ، ولأن قواعد الموسيقى وعناصرها التقليدية قد استهلكت واستنفذ الموسيقيون المبدعون كل إمكانيات تطويرها وتنميتها، كان على الجيل الجديد من الموسيقيين القيام بمحاولات كانت تهدف إلى إعادة تنظيم التإليف الموسيقي تنظيماً جديداً مما أدى إلى ظهور مذاهب موسيقية متعددة .

2 – 1 –8 المدرسة الواقعية (Carl,1989: 264) .

– ظهرت هذه المدرسة ردا على فترة الرومانتيكية التي سادت القرن التاسع عشر، حيث اهتم أصحاب هذه المدرسة بضرورة معالجة الواقع بعرض أشكاله كما هي عليه، وتسليط الأضواء على جوانب هامة يريد الفنان أن تصل للجمهور، فاهتمت المدرسة بالاتجاه الموضوعي، وجعلت المنطق هو الأساس في التإليف الموسيقي فصور المؤلف الموسيقي الحياة الواقعية بصدق وأمانة، دون أن يدخل ذاته في الموضوع، بل يتجرد الرسام عن الموضوع في نقلة كما ينبغي أن يكون، أنه يعالج مشاكل المجتمع من خلال حياته إليومية، أنه يبشر بالحلول .

– اختلفت الواقعية عن الرومانتيكية من حيث ذاتية المؤلف الموسيقي، إذ ترى الواقعية أن ذاتية الفنان يجب أن لا تطغى على الموضوع، ولكن الرومانتيكية ترى خلاف ذلك، إذ تعتبر العمل الفني إحساس الفنان الذاتي وطريقته الخاصة في نقل مشاعره للآخرين .

– المدرسة الواقعية Realism هي مدرسة الشعب، أي عامة الناس بمستوياتهم جميعا، فالمؤلف الرومانتيكي يرى أن على الفنان أن يصور الواقع نفسه من خلال رؤيته الذاتية في حين أن الواقعية ترمي إلى إلى ضرورة تصوير الأشياء الواقعية القائمة في الوجود خارج الإنسان، وأن يلتزم المؤلف بالموضوعية التي تتضاءل أمامها الصفة الذاتية، وان يستخدم أسلوباً واضحا دقيق الصياغة وأن يختار موضوعة من واقع الحياة إليومية، فينّفُذ بذلك إلى حياة الجماهير، يعالج مشكلاتهم ويُبصر بالحلول، ويجعل من عمله الفني بشكل عام وسيلة اتصال بالجماهير . (Carl,1989: 264) .

– اتسمت نهايات القرن التاسع عشر بتحول كبير في ميدان الفن بأشكاله كما حدث في ميدان الآداب والفلسفة، فإن كان النصف الأول من القرن التاسع عشر عصر الصراع بين الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية؛ فالنصف الثاني عصر الثورة عليهما معًا، ويرجع هذا التحول إلى التطور الهائل في علوم الطبيعة والكيمياء والميكانيكا، وإلى الثورة الصناعية التي كانت ثمرة هذا التطور، ففي هذه المرحلة بدأ ظهور الآلات الحديثة في الإنتاج فأدّى إلى انقلاب هائل في حياة المجتمعات البشرية في أوروبا نتيجة الانتقال من

الحضارة الزراعية والتجارية إلى الحضارة الصناعية، وأيضا نتيجة إلى نجاح العلم في تعلل الكثير من الظواهر الطبيعية، حتى بدا أنه لم يعد هناك عائق في سبيل الكشف عن جميع أسرار الوجود، وهكذا أصبح العلم المعبود الجديد في أوروبا تعقد عليه جميع الآمال، واحتل شعار التقدم مكان القيم المختلفة التي جعل منها الإنسان الأوروبي في السابق غاية الوجود، وكان العلم وقتها لم يزل في مرحلته الأولى المادية لا يؤمن إلا بالأشياء الواقعية المحدودة الملموسة، فكان من الطبيعي أمام هذه الانتصارات التي حققها العلم أن تلجأ الفلسفة والأدب والفن إلى اقتباس أسإلىب هذا العلم للوصول إلى انتصارات مماثلة؛ فجاءت الواقعية في الأدب والفن . (Emanuele ,2016: 269)

– تُعتبر الواقعية هي المدرسة التي تنقل كل ما في الواقع والطبيعة إلى عمل فني طبق الأصل، فهي مجمل رصد لحالات تسجيلية كما هي عليه في الواقع من حيث الظروف السياسية والاقتصادية والدينية في ذلك العصر كما ترصد عين الكاميرا الفوتوغرافية إلىوم واقع مُعين يخص المجتمع .

– في الوقت الذي كانت الحضارة العربية مزدهرة كانت لا تزال أوروبا تقع تحت ستار التراجع وذلك بسبب سيطرة الكنيسة على الحياة العامة بحجة المسيحية التي هي نفحة سلام ومحبة، فنقضت دور الفن وحاربت الفنانين تحت مُسمى الدين .(Carl ,1989: 265)

2 – 1 –9 جاكومو بوتشيني Giacomo Puccini (1858 – 1924)

– ملحن أوبرا إيطإلى عاش في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ينتمى لعائلة ذات خمسة أجيال من الموسيقيين، تُوفى والده وهو في الخامسة من عمره، وكانت أسرته تأمل أن يحل محل والده كعازف لآلة الأورغن، وبالفعل بعد أن درس الموسيقي في بلدته، بدأ يغني في الكنيسة وهو في العاشرة من عمره ثم أصبح عازفاً للأورغن بها .

– في عام 1875 حضر عرض أوبرا "عايدة" للمؤلف الموسيقي فيردي ،حيث اضطر هو وأخوه ميشيل قطع مسافة قدرها 30 كيلومتراً سيراً على الأقدام من لوكا لتوسكاني، بوسط إيطإلىا، وذلك ليتمكن من مشاهدة عرض أوبرا عايدة، والتي كانت الحافز له على كتابة الأوبرا، مما دعاه إلى رفض أي منصب موسيقي في الكنائس فيما بعد، ليكون مؤلفاً موسيقياً في مجال الأوبرا فحسب.

– وأثناء دراسته ألّف ثلاث قطع موسيقية هي: برليود سيمفوني عام 1876، وموتيت عام 1878، وقداس عام 1880،حيث قدّم تلك الأعمال في امتحان القبول بكونسرفاتوار مدينة ميلانو، بعد حصوله على منحة دراسية لدراسة التإلىف الموسيقي، كما شارك بوتشيني في مسابقة بأولي أعماله" المدينة "عام 1880، وهي

من فصل واحد لكنها لم تلق نجاحاً، ومع ذلك فقد قدمت مرة أخري لجمهور ميلانو عام 1884 ولاقت استحساناُ ، أما أوبراه الثانية إدجار عام 1889 فقد حققت نجاحاً أفضل قليلاً .

– اتسعت شهرته كمؤلف بعد النجاح الذي لقيته أوبراه "مانون لسكوات" عام 1893،حيث بدأ بوتشيني يحتل مكانته كمؤلف موسيقي مُحترف لفن الأوبرا، وكانت روايات أعماله لم تقتصر على الفكر الأوربي فقط بل كانت تجمع ما بين حكايات الشرق والغرب، وقد نالت جميع أعماله التإلية شهرة عالمية لبراعتها في الأداء المسرحي وعذوبة ألحانها العاطفية، وما تميزت به من روعة في التوزيع الموسيقي مع العناية بأدق التفاصيل، وكان دائماً يقوم بالتعديل من خلال الحذف والإضافة لبعض المقتطفات ووضع بعض التفاصيل للآلات الموسيقية باحثاً عن الكمال والخلود لأعماله . (Linda ,2013: 75)

– تعلم من فيردي تسلسل الألحان العذبة دون تجزئتها إلى أغنيات منفصلة، كما في كل من أوبراه "فالستاف" و"عطيل" ، كما أخذ عنه أسلوب جمإلىة الأغنية لحناً وانسياباً وسيطرتها على الأوركسترا ، كما اعتمد على فكرة "اللحن الدال" والتي اتبعها الموسيقي الألماني فاجنر Vagner وذلك من خلال وضع بعض الألحان التي تعبر عن شخص محدد أو مكان محدد داخل العمل، وقد أصبحت ثلاثيته "البوهيمية، مدام بترفلاي، توراندوت" مثالاً ساطعاً لكتابة الأوبرا لمن جاء بعده من المؤلفين الموسيقيين الجدد؛ فهو كاتب دراما جيد ومخرج متميز لأعماله الفنية ويحسن بناء التطور الدرامي للأعمال التي يخلقها على المسرح من خلال تجسيد الواقعية الميلودرامية والمأساوية بأسلوبه الموسيقي الذي ميز إبداعاته، وافته المنية عام 1924بعد صراع مع المرض في بروكسل ببلجيكا، وبالرغم من إنتاجه البسيط والذي يصل إلى ثلاثة عشر أوبرا فقط إلا أنهم جميعاً من أهم الأعمال الغنائية في مجال الأوبرا في دور الأوبرا على مستوى العالم (Roger ,2012: 16)

2 – 1 –10 أهم مميزات أسلوب بوتشيني في تإلىف الأعمال : (Jean, 2004: 207)

– توظيفه الرائع لاستخدام الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبية في ألحان تتميز بالسرعة والقصر بأداء قوي وأسلوب تأثيري بديع ،أيضاً تتضح الغنائية والحس الجمإلى والعاطفي في موسيقاه من خلال أداء بعض الألحان المنفردة في آلات النفخ الخشبية كالفلوت والأبوا والكلارينيت والفاجوت ،مع عمق التلوين الأوركسترإلى ليتماشى والمواقف الدرامية لأحداث الأوبرا خاصة في استخدامه للوتريات بأنواعها في تنوع يناسب أداءها، وتناوله لآلة التشيللو على وجه التحديد ببعض الألحان المنفردة والتي تعبر عن عمق إحساسه المملوء بالشحنات العاطفية، مع استخدام لآلات النفخ الخشبية والنحاسية وتوظيفها درامياً لخدمة

العمل ، مع استخدامه للأجراس كرمز للكنيسة، وقرع بعض الطبول والآلات الإيقاعية مثل الجونج Gung والتي تعبر عن صوت المدافع ، والتي تعتبر عوضا رائعا عن استخدام المؤثرات الصوتية العادية .

– الإيقاع الدرامي السريع والموسيقي التي عمقت أبعاد النص دراmياً هي إحدى مميزات أسلوبه والتي تمس قلوب وعقول المشاهدين .

– استغلاله لأصوات المغنيين على اتساعها بأعلى درجة من الحرفية، لتبين جمال صوت المغني وقوته التعبيرية في تفسير المعاني الجميلة للكلمات .

– استخدام الرسيتاتيف (الإلقاء المنغم) Recitative في كثير من آريات الأعمال .

2 – 1 –11 أعمال جاكومو بوتشيني الأوبرالية: (Arman ,2016: 337)

1. **Le Villi** – أوبرا من فصل واحد – اللغة " الإيطالية"
   - كاتب القصة " الليبرتو/النص الأوبرالي" Ferdinando Fontana
   - العرض الأول في Teatro Dal Verme on 31 May 1884
2. Ed**gar** أوبرا من أربع فصول – اللغة " الإيطالية"
   - كاتب القصة Ferdinando Fontana
   - العرض الأول في La Scala on 21 April 1889
3. **Manon Lescaut** – اللغة " الإيطالية"
   - كاتب القصة Luigi Illica, Marco Praga and Domenico Oliva
   - العرض الأول في Teatro Regio on 1 February 1893
4. **La Bohème** – اللغة " الإيطالية"
   - كاتب القصة Luigi Illica and Giuseppe Giacosa

- العرض الأول في 1896 Teatro Regio of Torino on 1 February

5. **Tosca** – اللغة " الإيطالية"
   - كاتب القصة Luigi Illica and Giuseppe Giacosa
   - العرض الأول في 1900 Teatro Costanzi on 14 January

6. **Madama Butterfly** – أوبرا من فصلين – اللغة " الإيطالية"
   - كاتب القصة Luigi Illica and Giuseppe Giacosa
   - العرض الأول في 1904 La Scala on 17 February

7. **La fanciulla del West** – اللغة " الإيطالية"
   - كاتب القصة Guelfo Civinini and Carlo Zangarini
   - العرض الأول في 1910 Metropolitan Opera on 10 December

8. **La Rondine** – اللغة " الإيطالية"
   - كاتب القصة Giuseppe Adami
   - العرض الأول في 1917 Opéra of Monte Carlo on 27 March

9. **Il trittico** – اللغة " الإيطالية"
   - العرض الأول في 1918 Metropolitan Opera on 14 December

10. **Il tabarro** – أوبرا من فصل واحد – اللغة " الإيطالية"
    - كاتب القصة Giuseppe Adami
    - العرض الأول في 1918 Metropolitan Opera on 14 December

11. **Suor Angelica** – أوبرا من فصل واحد – اللغة " الإيطالية"

- كاتب القصة Giovacchino Forzano
- العرض الأول في Metropolitan Opera on 14 December 1918

12. **Gianni Schicchi** – أوبرا من فصل واحد – اللغة " الإيطالية"

- كاتب القصة Giovacchino Forzano
- العرض الأول في Metropolitan Opera on 14 December 1918

13. **Turandot** – أوبرا من ثلاث فصول – اللغة " الإيطالية"

- كاتب القصة Giuseppe Adami and Renato Simoni
- العرض الأول في Teatro alla Scala, Milan on 25 April 1926

2 – 1 – 12 صوت الميتزوسوبرانو : (Yeadon, 2010: 28)

– يُعتبر أحد اهم ألوان الغناء الأوبرالى، ويُقصد به صوت الغناء الذي يقع بين طبقة غناء السوبرانو وطبقة الكونترالتو، ويتميز هذا النوع من الأصوات بعذوبته وخاصيته التي تتميز بالعُمق والدفء والتي تمتاز عن صوت السوبرانو اللامع، وفي حين أن الميتزوسوبرانو يقوم عادةً بأداء الأدوار الثانوية في الأوبرا، إلا أن بعض المؤلفين قد أعطوا الأهمية البارزة لهذا الصوت، ومنها دور "كارمن" للمؤلف "بيزيه" Bizet، وأنجلينا "سندريلا" لروسيني Rossini، و"روزينا" في حلاق اشبيلية، ومن الجدير بالذكر أن العديد من الأعمال الفرنسية تُعطي دور الرائد في الأوبرا لصوت الميتزوسوبرانو ، ونذكر منها "فاوست Faust ، دون كيشوت Don Quichotte، كارمن" Carmen، كما اعتاد المؤلفون في الغالب أن تؤدي صاحبة صوت الميتزوسوبرانو الأدوار ذات البطولة الثانوية في الأعمال، مثل دور السيدة الحكيمة في أوبرا " إيل تروفاتور" للمؤلف فيردي، ودور بنت ملك مصر "أمنيريس" في "عايدة" Aida لفيردي .

– ينقسم الميتزوسوبرانو إلى ثلاثة أقسام :

1- الميتزوسوبرانو الكولوراتورا coloratura mezzo-soprano : (Linda ,2013: 75)

ويُقصد به أحد الألوان الصوتية من طبقات النساء والتي تتمتع بصوت رشيق يستطيع التنقل بين القفزات اللحنية والانتقالات الموسيقية بسهولة، وغالباً تؤديه المغنيات صاحبات المساحة الصوتية المُرتفعة قليلاً .

- أهم الأدوار في أشهر الأعمال :

- دور آنجيلينا " Angelina " من أوبرا "La Cenerentola" للمؤلف " روسيني" .
- دور آريودانتى "Ariodante " من أوبرا "Ariodante " للمؤلف " هيندل " .
- دور إيزابيللا " Isabella" من أوبرا "L'italiana in Algeri " للمؤلف " روسيني" .
- دور إيزولير " Isolier " من أوبرا "Le comte Ory " للمؤلف " روسيني" .
- دور " رودجيرو" "Ruggiero " من أوبرا "Alcina " للمؤلف " هيندل " .

2- الميتزوسوبرانو الغنائي lyric mezzo-soprano :

وهو الأقل لمعاناً من الأنماط الأخرى من الميتزوسوبرانو، تؤديه صاحبة الصوت السلس والجذاب، القادرة على الأداء بغنائية وشاعرية.

- أهم الأدوار في أشهر الأعمال :

- دور كارمن " Carmen " من أوبرا " Carmen " للمؤلف " بيزيه " .
- دور ديدو " Dido " من أوبرا " Dido and Aeneas " للمؤلف "بيرسل" .
- دور مارجريتا " Marguerite " من أوبرا "La damnation de Faust " للمؤلف " بريليوز " .
- دور سوزوكي " Suzuki " من أوبرا "Madama Butterfly" للمؤلف " بوتشيني" .
- دور أوكتافيان " Octavian " من أوبرا "Der Rosenkavalier " للمؤلف " شتراوس" .

3- الميتزوسوبرانو الدرامي dramatic mezzo-soprano :

عادة ما تؤديه من تلعب دور الأم أو الساحرة في المسرحية، على أن تمتلك صوتا دافئاً ورخيماً وعال بشكل كبير، وغالبا ما تُستخدم في الأعمال في القرن ال 19، لتصوير النساء المسنات والأمهات والسحرة والشخصيات الشريرة.

- أهم الأدوار في أشهر الأعمال :

- دور آمنيرس " Amneris " في أوبرا "Aida " للمؤلف " فيردي " .
- دور آديلياندا " في أوبرا " Arabella " للمؤلف " شتراوس " .
- دور دليلة " Dalila " في أوبرا "Samson and Delilah " للمؤلف " سان صانس " .

– دور هيرودياس " Herodias " في أوبرا " Salome " للمؤلف " شتراوس " .

– دور آورترود " Ortrud " في أوبرا " Lohengrin " للمؤلف " فاجنر " .

– ومن الجدير بالذكر أنه كانت توجد طبقة تُسمى "الكاونترتينور" وهو أعلى طبقة صوتية يمتلكها الرجال، والتي تُقارب إلى حد كبير طبقة الميتزوسوبرانو، وكانوا مشهورين في القرن السابع عشر، لكن مع بدايات القرن العشرين انخفضت شعبيتهم وقل عددهم، وتتراوح هذه الطبقة ما بين G3 إلى F5 .

الإطار الثاني : الدارسات السابقة المرتبطة بموضوع الدارسة.

تناولت الباحثة في هذا الجزء البحوث والدارسات السابقة المرتبطة بموضوع الدراسة، سيتم عرض الدارسات في ترتيب زمني من الأحدث إلى الأقدم في شكل تقرير مفصل عن كل دراسة، يتبع ذلك التعلىق على الدراسة وفيما تتقاطع مع الدراسة الحالية :

2 – 2 –1 أولاً: الدارسات العربية المباشرة

الدراسة الأولى :

أجرت أحمد، عهود عبد الحليم (1998) دراسة بعنوان " **أسلوب الأداء الغنائي لمذهب الواقعية في الأوبرا الإيطإلىة من خلال بعض أعمال بوتشينى و ماسكانى** هدفت الدراسة إلى التعرف على أسلوب الأداء الغنائي لمذهب الواقعية في الأوبرا الإيطإلىة لبعض أعمال بوتشينى و ماسكانى، وقد تناولت الباحثة أوبرا TOSCA (1900) بالتحليل والتعرف على العناصر الموسيقية بالعمل، وقد خلُصت النتائج إلى أن أعمال بوتشيني تجسد مذهب الواقعية بشكل جيد، وانها تحتوي على العديد من الأساليب الغنائية كالإلقاء المنغم والكانون، تتقاطع الدراسة السابقة مع الدراسة الحالية في الاهتمام بأسلوب الأداء للأعمال الغنائية في مجال الأوبرا عند جاكومو بوتشيني ، وتختلف في اهتمام الدراسة الحالية بتركيزها على دراسة أداء صوت الميتزوسوبرانو في مؤلفات جاكومو بوتشيني الغنائية في مجال الأوبرا، بينها اهتمت الدراسة السابقة بتوضيح أسلوب الأداء الغنائي لمذهب الواقعية من خلال الدراسة المُقارنة .

الدراسة الثانية :

أجرت شمس الدين، تحية محمد (2001) دراسة بعنوان **تقنيات الغناء الأوبرالى فى النصف الأول من القرن العشرين :**

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أهم الأعمال في النصف الأول من القرن العشرين، والتقنيات الأدائية الغنائية في لأداء تلك الأعمال ، اتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وتوصلت النتائج إلى الوصول إلى التغيرات الفنية لتإلىف الأعمال في النصف الأول من القرن العشرين والمتطلبات الأدائية لغناء هذا النوع من الأعمال، استفادت الباحثة من هذه الدراسة في التعرف على المدرسة الواقعية Realism والتي كانت تسيطر على النصف الأول من القرن العشرين وأهم الأعمال في تلك الفترة، تقاطعت تلك الدراسة مع الدراسة الراهنة في مجتمع الدراسة والمنهج المُتبع، واختلفت معه في الأهداف وعينة الدراسة .

الدراسة الثالثة :

أجرت خالد، سماح عز العرب (2008) دراسة بعنوان " **الصعوبات التكنيكية فى بعض آريات الأوبرا لصوت السوبرانو عند بوتشينى وكيفية تذليلها**"

هدفت الدراسة إلى إلقاء الضوء على بعض الصعوبات التكنيكية فى آريات الأوبرا عند بوتشينى لصوت الميتزوسوبرانو، كما تناولت الباحثة أعمالEdger (1889) Manon Lescaut (1893) بتحليل صوت السوبرانو، واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وقد خلُصت النتائج إلى إعداد مجموعة من التدريبات الغنائية التي هدفت جميعها إلى تذليل الصعوبات الغنائية بالأعمال عينة الدراسة.

تتقاطع الدراسة السابقة مع الدراسة الحالية في الاهتمام بأعمال جاكومو بوتشيني بالتحليل للوصول إلى التقنيات الأدائية المميزة لها، وتختلف في أهداف الدراسة، حيث تسعى الدراسة السابقة إلى تذليل الصعوبات الفنية والأدائية لصوت السوبرانو عند المؤلف بوتشيني .

الدراسة الرابعة :

أجرت حفني، دإلىا أحمد (2009) دراسة بعنوان " **تقنيات الأداء في آريات الميتزوسوبرانو في كل من أوبرا عايده لـ فيردى وأوبرا كارمن لـ بيزيه** " هدفت الدراسة إلى إلقاء الضوء على التقنيات الأدائية لصوت الميتزوسوبرانو في أوبرا عايده لـ فيردى وأوبرا كارمن لـ بيزيه، كما تناولت خصائص أسلوب الأداء لكلاً من فيردي وبيزيه (عينة الدراسة)، وقد خلُصت النتائج عن توصيف تقنيات الأداء المختلفة لصوت الميتزوسوبرانو وتنوعه بين أداء الريستاتيف، والجمل اللحنية المتنوعة واستخدام الجليساندو، والحليات المتنوعة كحلية الترعيد والأتشيكاتورا.

تتقاطع الدراسة السابقة مع الدراسة الحالية في تناول صوت الميتزوسوبرانو بالتحليل للوصول إلى التقنيات الأدائية المميزة لهذا الصوت، وتختلف في استخدامها للمنهج المُقارن لكل من أسلوبَي فيردي وبيزيه في الكتابة لصوت الميتزوسوبرانو، بينما تستخدم الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في الدراسة الراهنة .

الدراسة الخامسة :

أجرت القنصل، أمنية سمير (2011) دراسة بعنوان " **أسلوب الأداء الغنائي المعبر عن ذروة الانفعال الدرامي في أوبرا لابوهيم لبوتشيني**" :

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أسلوب تإلىف بوتشيني في أعماله، والتعرف على أسلوبه في التعبير عن المواقف الدرامية بموسيقاه، استخدمت الباحثة المنهج الوصفي في تلك الدراسة، وتوصلت النتائج إلى تحديد أسلوب بوتشيني في التعبير عن المواقف الدرامية في أوبرا لابوهيم، تقاطعت تلك الدراسة مع الدراسة الراهنة في اختيار أعمال المؤلف الأوبرإلى "بوتشيني"، واختلفت معها في مجتمع الدراسة وأهداف الدراسة وعينتها.

2 – 2 –2 ثانياً: الدارسات العربية غير المباشرة

الدراسة الأولى :

أجرى حسنين، ابراهيم السيد (1991) دراسة بعنوان **العلاقة بين الشعر والموسيقى فى الأغنية الألمانية الرومانتيكية**

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أنواع التإلىف الغنائي في العصر الرومانتيكي، والتعرف على أهم الشعراء وكاتبي الأغاني في تلك الفترة، اتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي وتوصلت النتائج إلى مدى تأثر المؤلفين الموسيقيين بهؤلاء الشعراء في مؤلفاتهم في التعبير عن المشاعر والانفعالات المُختلفة، والتي كان يتميز به روح هذا العصر، استفادت الباحثة من هذه الدراسة في التعرف على أهم السمات الفنية للعصر الرومانتيكي، وأهم المؤلفين في هذا العصر، ومدى العلاقة بين الكلمات والموسيقى في تلك الفترة، تقاطعت الدراسة مع الدراسة الراهنة في المنهج المُتبع ومجتمع الدراسة واختلفت معه في العينة والأهداف

الدراسة الثانية :

أجرت خالد، سماح عز العرب (2002) دراسة بعنوان " **دراسة مقارنة للأسلوب الفني في أداء الإلقاء المنغم في بعض أعمال موتسارت و روسيني و امكانية الإفادة منه في تعلم الغناء لطلاب كلية التربية النوعية**" هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الرتشيتاتيفو و أنواعه في بعض أعمال موتسارت وروسيني المنتقاة، كما تناولت تحديد أوجه التشابه والاختلاف بين أسلوبيهما في الرتشيتاتيفو من خلال عدد من أشهر أعمالهما المنتقاة التي تمثل العصرين الكلاسيكي و الرومانتيكي و التي تشمل على هذا الأسلوب، وقد خلُصت النتائج إلى الإجابة على تساؤلات الدراسة وتحديد خصائص كل من موتسارت وروسيني في كتابة الإلقاء المنغم، وتحديد إمكانية الإفادة مما توصلت إليه الباحثة من خصائص في تعليم الغناء للطلاب الدارسين للغناء في كليات إعداد معلم الموسيقى، تتقاطع الدراسة السابقة مع الدراسة الحالية في تناول أحد عناصر الأداء الفني والتقني لأصوات الغناء الأوبرالى، وتختلف في اهتمام الدراسة الحالية بدراسة توظيف صوت الميتزوسوبرانو في أعمال "جاكومو بوتشينيGiacomo Puccini"، بينما هدفت الدراسة السابقة إلى الاستفادة من التقنيات الفنية لأعمال موتسارت وروسيني الغنائية في مجال الأوبرا للطلاب الدراسين بالكليات المُتخصصة .

الدراسة الثالثة :

أجرت على، هدى أحمد (2003) دراسة بعنوان " **صعوبات التقنية فى كادنزات آريات السوبرانو عند روسينى وكيفية التغلب عليها** " :

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أسلوب تإلىف روسيني في أعماله، والتعرف على أسلوبه في توظيف صوت السوبرانو في مؤلفاته وتحديد الصعوبات التي تواجه المغنيين عند أداء الكادنزات لتلك الآريات، استخدمت الباحثة المنهج الوصفي في تلك الدراسة، وتوصلت النتائج إلى وضع تمارين مُقترحة للتغلب على تلك الصعوبات ، تقاطعت تلك الدراسة مع الدراسة الراهنة في مجتمع الدراسة واختلفت معها في أهداف الدراسة وعينة البحث .

الدراسة الرابعة :

أجرت عبد الرحمن، شرين محمد (2010) دراسة بعنوان " **أسلوب أداء الأغنية الألمانية الرومانتيكية عند كارل لوفه** " هدفت الدراسة إلى إلقاء الضوء على خصائص الأغنية الفردية عند " كارل لوفه "، وكذلك تحديد أسلوب أداء تلك الأغاني، اتبعت الدراسة المنهج الوصفي وقد خلُصت النتائج عن نتائج التعرف على

صياغة الأغنية الليد عند كارل لوفه ، ومنها استخدامه الريتشيتاتيفو "Recitativo" بكثرة ، استخدام تغيير الموازين و الصيغة الثنائية المركبة، واسفرت النتائج أيضا عن نتائج خاصة بمتطلبات الأداء مثل التلوين الصوتي المتنوع وأداء التعبير الديناميكي بانطلاق وحرية.

تتقاطع الدراسة السابقة مع الدراسة الحالية في تناول الخصائص الفنية لموسيقي العصر الرومانتيكي، وتختلف في أن البحث الحإلى يهتم بالتعرف على أسلوب "جاكومو بوتشينيGiacomo Puccini" في توظيف صوت الميتزوسوبرانو في أعماله الغنائية في مجال الأوبرا.

2 – 2 –3 ثالثاً: الدراسات الأجنبية

الدراسة الأولى

أجرى **Gorrell، Lorraine** (1993) دراسة بعنوان:

The Nineteenth- Century German Lied

هدفت إلى دراسة الأغنية الألمانية الرومانتيكية " الليد " وإعطاء نبذة من بداياتها حتى القرن التاسع عشر، كما تناولت دراسة خصائصها ومدخلاتها وأسلوب أدائها من خلال دراسة وتحليل نماذج من أغنيات بعض المؤلفين الموسيقيين أمثال " شوبيرت ، شومان ، برامز ، وولف ، شتراوس ، كارل لوفه" ،

وخلُصت نتائج الدراسة إلى أن تطور آلة البيانو والتدفق الكبير للشعر الغنائي من جانب شعراء مثل " جوته وهاين " قدمت ألمانيا أساساً ثقافياً خصباً لأغنية " الليد " إلى جانب الأعمال التجديدية الغنائية الألمانية على يد مجموعة من المؤلفين الموسيقيين الذين أثرو العصر الرومانتيكي بمجموعة من الأعمال الغنائية المميزة ، تتقاطع الدراسة السابقة مع الدراسة الحالية في تناول الأساليب الفنية للأغنية الألمانية، وتختلف في اهتمام الدراسة الحالية بتوضيح أسلوب بوتشيني في توظيف صوت الميتزوسوبرانو بمؤلفاته الغنائية في مجال الأوبرا، بينما هدفت الدراسة السابقة إلى توضيح الخصائص الفنية للأغاني الرفيعة وتطورها التاريخي وصولاً إلى العصر الرومانتيكي .

الدراسة الثانية :

أجرى (Tenhaef، Peter) 1997 دراسة بعنوان:

Notes about the relative aesthetics of the song for Karl Loewe and Schubert 1796- 1869

هدفت الدراسة إلى المقارنة بين أسلوب كلٍ من " شوبرت وكارل لوفه" في تإلىف الأغنية، وتوضح المقارنة مفاهيم مختلفة لأسلوب الملحنين في صياغة أغانيهم (الليد)، كما تناولت إبراز أساليبهم الفنية، ومداخلهم

المختلفة في إبراز النواحي الجمالية من حيث الصياغة اللحنية وارتباطها بمعنى النص الشعري للأغاني، اتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، واستفادت الباحثة من هذه الدراسة في التعرف على أهم مؤلفي الأعمال الغنائية في العصر الرومانتيكي وأهم السمات الفنية لمؤلفاتهم، كذلك التعرف على أهم العناصر الفنية في العصر الرومانتيكي، تتقاطع تلك الدراسة مع الدراسة الراهنة في مجتمع الدراسة والمنهج المُتبع، كذلك تناول الأساليب الفنية لمؤلفي العصر الرومانتيكي، وتختلف في عينة البحث، واهتمام الدراسة الحالية بتوضيح أسلوب جاكومو بوتشيني في توظيف صوت الميتزوسوبرانو، بينما هدفت الدراسة السابقة إلى التعرف على أوجه التشابه والاختلاف في أسلوب كلٍ من " شوبرت وكارل لوفه" في تإلىف الأغنية الرفيعة.

الدراسة الثالثة :

أجرى Burton, Deborah (1995) دراسة بعنوان:

An analysis of Puccini's Tosca: A heuristic approach to the unifying elements of the opera.

هدفت الدراسة إلى التعرف على أسلوب بوتشينى في تإلىف الأعمال، التعرف على العناصر الفنية والغنائية لأوبرا توسكا، ذلك من خلال التحليل الأدائي للأوبرا، اتبعت الدراسة المنهج التجريبي، وقد خلُصت النتائج إلى أن أعمال بوتشيني تجسد مذهب الواقعية بشكل جيد، وانها تحتوي على العديد من الأساليب الغنائية كالإلقاء المنغم والكانون، تتقاطع الدراسة مع الدراسة الراهنة في مجتمع الدراسة ، وكذلك الاهتمام بالأعمال الغنائية في مجال الأوبرا عند جاكومو بوتشيني، وتختلف معها في عينة البحث والأهداف والمنهج المُتبع .

الدراسة الرابعة :

أجرت Fairtile, Linda (1995) دراسة بعنوان :

Giacomo Puccini's Operatic Revisions as Manifestations of His Compositional Priorities

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أسلوب بوتشيني في صياغة فن الأوبرا من حيث التإلىف الموسيقي ومدى توافق الجمل الغنائية مع الكلمات، والدراما المسرحية، والطبقات الصوتية للمغنيين، استخدمت الباحثة المنهج التجريبي، وتوصلت إلى أن أعمال بوتشيني تتمتع بالتوافق النغمي والانسجام بين الكلمة واللحن والدراما، استفادت الباحثة من تلك الدراسة في التعرف على أسلوب بوتشيني في مؤلفاته لفن الأوبرا، والتعرف على أهم السمات الفنية لأسلوب بوتشيني في التإلىف، اتفقت تلك الدراسة مع الدراسة الراهنة في

مجتمع الدراسة واختلفت معه في المنهج المُتبع وعينة البحث، وسعي الدراسة الحالية إلى التعرف على أهم التقنيات الفنية الغنائية في أعمال بوتشيني .

الدراسة الخامسة :

أجرت Greenwald, Helen (1991) دراسة بعنوان :

Dramatic Exposition and musical structure in Puccini`s operas

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أسلوب بوتشيني في صياغة الدراما بموسيقاه في قصص أعماله ، اتبعت الباحثة المنهج التجريبي في تلك الدراسة، وتوصلت من خلال التحليل الأدائي والغنائي إلى أن أعمال بوتشيني تتمتع بقمة التوافق بين الدراما والتإليف الموسيقي، استفاد الباحث من تلك الدراسة في التعرف على حياة بوتشيني ، وأهم العوامل الفنية المؤثرة في حياته، وأسلوبه في تإليف الأعمال وقدرته في التعبير عن الموقف الدرامي لقصص أوبراه، اتفقت تلك الدراسة مع الدراسة الراهنة في مجتمع الدراسة، واختلفت معه في عينة الدراسة والمنهج المُتبع .

الدراسة السادسة

أجرى Andres, Michael (1997) دراسة بعنوان :

Musical and Dramatic structure in the finales of the operas of Giacomo Puccini

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على العلاقة بين الحركة الدرامية والجُمل الموسيقية في أعمال بوتشيني ، اتبع الباحث المنهج التجريبي في تلك الدراسة، وتوصل من خلال التحليل الأدائي والغنائي إلى أن أعمال بوتشيني تتمتع بقمة التوافق بين الدراما والتإليف الموسيقي، استفاد الباحث من تلك الدراسة في التعرف على حياة بوتشيني ، وأهم العوامل الفنية المؤثرة في حياته، وأسلوبه في تإليف الأعمال وقدرته في التعبير عن الموقف الدرامي لقصص أوبراه، اتفقت تلك الدراسة مع الدراسة الراهنة في مجتمع الدراسة، واختلفت معه في عينة الدراسة والمنهج المُتبع، حيث تسعى الدراسة الحالية إلى إلقاء الضوء حول التقنيات الغنائية في أعمال بوتشيني، بينما اهتمت الدراسة السابقة بالعلاقة بين التإليف الموسيقي والحركة الدرامية .

الفصل الثالث

الطريقة والاجراءات

- مقدمة
- تحديد عينة الدراسة
- مصادر جمع البيانات
- إجراءات الدراسة
- معايير تحليل عينة الدراسة
- إجراءات تحليل عينة الدراسة
- الإطار التطبيقي

الفصل الثالث

الطريقة والاجراءات

مقدمة:

يشتمل الفصل الثالث على الوصف التفصيلي للدراسة الراهنة من حيث إجراءات الدراسة، تحديد عينة الدراسة، مصادر جمع البيانات، معايير تحليل عينة الدراسة، إجراءات الدراسة .

تحديد عينة الدراسة :

تم الاستعانة بالاستمارة التالية؛ والتي قامت الباحثة بتصميمها بهدف أخذ رأي الخُبراء لتحديد عينة الدراسة بما يخدم الموضوع بشكل مُناسب، بحيث يظهر فيها أسلوب "بوتشيني" واضحا في التأليف لصوت الميتزوسوبرانو .

الأستاذ الدكتور المحترم ،،

تقوم الباحثة بإجراء دراسة بعنوان " توظيف صوت الميتزوسوبرانو عند المؤلف جاكومو بوتشيني "، وذلك استكمالاً للحصول على درجة الماجستير في الفنون الموسيقية من الجامعة الأردنية، ولتحقيق أهداف هذه الدراسة، تعتزم الباحثة لاختيار عينة البحث من أعمال بوتشيني، والتي يظهر فيها توظيف دور الميتزوسوبرانو ، لذا نرجو التفضل بإبداء الرأي في اختيار العينة من إنتاج بوتشيني في مجال الأوبرا.

- بعد الاطلاع على رأي الخُبراء تم تحديد دور الميتزوسوبرانو للأعمال التالية :

1- أوبرا Madam Butterfly

2- أوبرا Il Tabarro

3- أوبرا Suor Angelica

مصادر جمع البيانات : استخدمت الباحثة نوعين من مصادر جمع البيانات:

1- المصادر الأولية

من خلال تحديد عينة الدراسة والتي تشتمل على مجموعة أغاني لصوت الميتزوسوبرانو من أهم أعمال بوتشيني سواء بالغناء المُنفرد أو الثنائي أو الجماعي .

2- المصادر الثانوية

من خلال اطلاع الباحثة على مجموعة من الدراسات السابقة والمُتعلقة بموضوع الدراسة الراهنة، وقامت الباحثة بتصنيفها من حيث ارتباطها بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر بالبحث الراهن، وذلك من خلال مجموعة من الزيارات للمكتبات المتخصصة، كما تم الاستعانة بالمكتبات الالكترونية العالمية عن طريق شبكة المعلومات العالمية "الانترنت"، بهدف الاستفادة من مضمونها والنتائج التي توصلت إليها تلك الدراسات، كذلك ترجمة مجموعة من الدراسات والمراجع الأجنبية والتي ساعدت في موضوع الدراسة.

إجراءات الدراسة:

قامت الباحثة بالإجراءات التإلية لتحقيق أهداف الدراسة :

1. الاطلاع على مجموعة من الدراسات السابقة والاستفادة منها في موضوع الدراسة
2. الاستعانة بالمكتبات الالكترونية العالمية من خلال شبكة المعلومات العالمية "الانترنت"
3. ترجمة عدد من الدراسات الأجنبية، ولا سيما بعض المراجع الأجنبية ذات العلاقة بموضوع الدراسة.
4. جمع المعلومات التي تخص موضوع الدراسة .
5. إجراء العديد من المقابلات الشخصية وذلك مع ذوي الاختصاص والخبرة في مجال الغناء الأوبرإلى .
6. تحديد عينة الدراسة
7. التحليل التفصيلي لعينة الدراسة .
8. توصلت الباحثة إلى نتائج الدراسة بُناء على التحليل .

معايير تحليل عينة الدراسة :

1 . **المساحة الصوتية للغناء :**

تم تحديدها بُناء على النطاق الصوتي للأغاني الخاصة بصوت الميتزوسوبرانو في الأعمال المُنتقاة في عينة الدراسة، وتم تحديد تلك المساحة ما بين أغلظ نغمة استخدمها "بوتشيني" داخل الأغنية وأَحَدّ نغمة .

2 . **العامل الدرامي للأحداث .**

3 **التقنيات الفنية للأغنية :**

وذلك بتحديد المعايير الفنية لأداء تلك الأغاني من حيث:

أ- تحديد الاتجاهات اللحنية وأهم القفزات وكيفية التعامُل معها .

ب- تحديد مسارات واتجاهات الصوت، تحديد أهم الأجزاء التي تحتاج إلى تدريب جيد.

ج- تحديد دور الأوركسترا بما يخدم صوت الميتزوسوبرانو في تلك الأغاني

د- تحديد التعابير الفنية المُستخدمة في الأغنية .

إجراءات تحليل عينة الدراسة :

1. الاطلاع على المُدونة الموسيقية لعينة الدراسة .
2. الاستماع إلى الأغاني من خلال التسجيلات الصوتية.
3. ترجمة النص الشعري للأغاني
4. تحديد التقنيات الفنية للأغاني من حيث الأداء والتعبير.

الإطار التطبيقي

التحليل الأدائي لعينة الدراسة :

أولاً: أوبرا مدام بترفلاي:

المكان: اليابان .

الزمان: في بداية القرن العشرين .

الأحداث:

-تقع بترفلاي الفراشة وهى فتاة يابانية من فتيات الجيشا في حب ضابط أمريكي بنكرتون وتعتنق المسيحية من أجله وتحارب أهلها الذين يرفضون هذا الزواج متمسكة بالضابط الأمريكي الذي يريد العودة إلى أمريكا

والزواج من أمريكية مثله، ولكنه أشفاقا عليها يتزوجها طبقا للطقوس اليابانية ولكن يرفض الكاهن تزويجها لكون هذا الزواج مخالف للتقاليد ولا ترضى عنه الآلهة.

– يسافر زوجها إلى أمريكا ويغيب لمدة ثلاث سنوات وتنتظر بترفلاي عودته وترفض الزواج من الأمير اليابانى الثرى في الوقت الذي تعانى فيه من أزمة مالية وفاءً وإخلاصاً لحبها لزوجها الضابط الأمريكي، وفي الفصل الأخير يعود بنكرتون وقد تزوج من الأمريكية "كيت" وعندما ترى بترفلاى ذلك تنتحر على الطريقة اليابانية " الهارا كيري" لتختار الموت بشرف على الحياة المليئة بالغدر.

التحليل الغنائي لدور "سوزوكي Suzuki" خادمة مدام بترفلاي:

1- Questa e la cameriera

النطاق الصوتي :



العامل الدرامي :

تُعبر " سوزوكي " عما تحمله من مشاعر القلق والتخوف على سيدتها " مدام بترفلاي " من علاقتها مع " بنكرتون " والتي تُخالف العادات والمُعتقدات الدينية اليابانية .

السلم: G Major

التحليل الأدائي الغنائي :

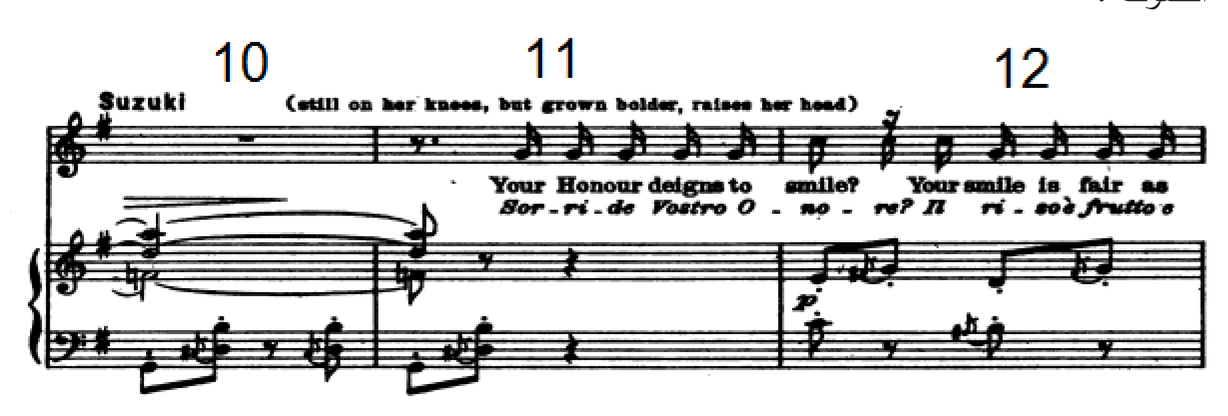
من م (1 – 11 [1]) مُقدمة موسيقية سريعة Allegro، تبدأ بالآلات الوترية " الكمان، الفيولا، التشيللو" ثم تتداخل آلات النفخ الخشبية " فلوت، أوبوا، كلارينت، فاجوت" من مازورة (5) باستخدام الآلات: فلوت، أوبوا، كلارينت، كورنو، على أن تؤدي آلة الأوبوا اللحن الأساسي بالأداء شديد الخفوت .PP، لتُعبر عما تحمله " سوزوكي " من مشاعر .



شكل رقم (1)

نموذج يوضح أداء الأوركسترا لمُقدمة الأغنية[1]

من م (11 [1] – 12 [1]) يغلب على هذا الجزء الأداء الخافت Piano، بالأداء غير المُترابط Non Legato، ويغلب الإيقاع للتعبير عن التوتر والقلق، الآلات المُستخدمة: الفلوت، الكمان، الفيولا، التشيللو، استخدم بوتشيني نغمة "G4" المتُكررة ثم قفزة الرابعة الصاعدة، ليُعبر بها عن سؤال سوزوكي الذي يحمل بين طياته الخوف والقلق من مصير سيدتها، تحتاج النغمات المُتكررة إلى التحكم في الحجاب الحاجز Diaphragma للحفاظ على وضوح الكلمات على نفس النغمة Articulation ، وبالتإلى يحتاج الأداء إلى التأهب والاستعداد قبل البدء في الغناء بالتنفس العميق[2]، وتتحكم المُغنية في مسار الصوت لينتقل إلى الوجه لأداء نغمة " G4 " ثم إلى أعلى الرأس لأداء نغمة " C5 "، ويحتاج هذا الانتقال إلى التدريب الجيد للوصول إلى المرونة المطلوبة بالسرعة Allegro حتى لا يشعر المُستمع بانتقالات مسار الصوت .



شكل رقم (2)

نموذج يوضح أداء "سوزوكي " لحناً يُعبر عن مشاعر القلق والتوتر

---

[1] استخدمت الباحثة المُدونة الموسيقية الخاصة بالغناء "Vocal score" طبعة Ricordi .

[2] امتلاء منطقتي البطن والصدر والرئتين بالهواء

من م (12^{1} – 16^{1}) استخدم بوتشيني نغمة " G4 " كنغمة محورية ينتقل بها لمسافات هابطة "ثالثة هابطة" "E4 – G4" ثم رابعة تامة "D4 – G4" ثم خامسة تامة " C4 – G4 " ، وتحتاج هذه الانتقالات إلى التركيز والتأهب لأدائها حيث ينتقل الصوت من منطقة الوجه Mask إلى أعلى الصدر Petto بمرونة.

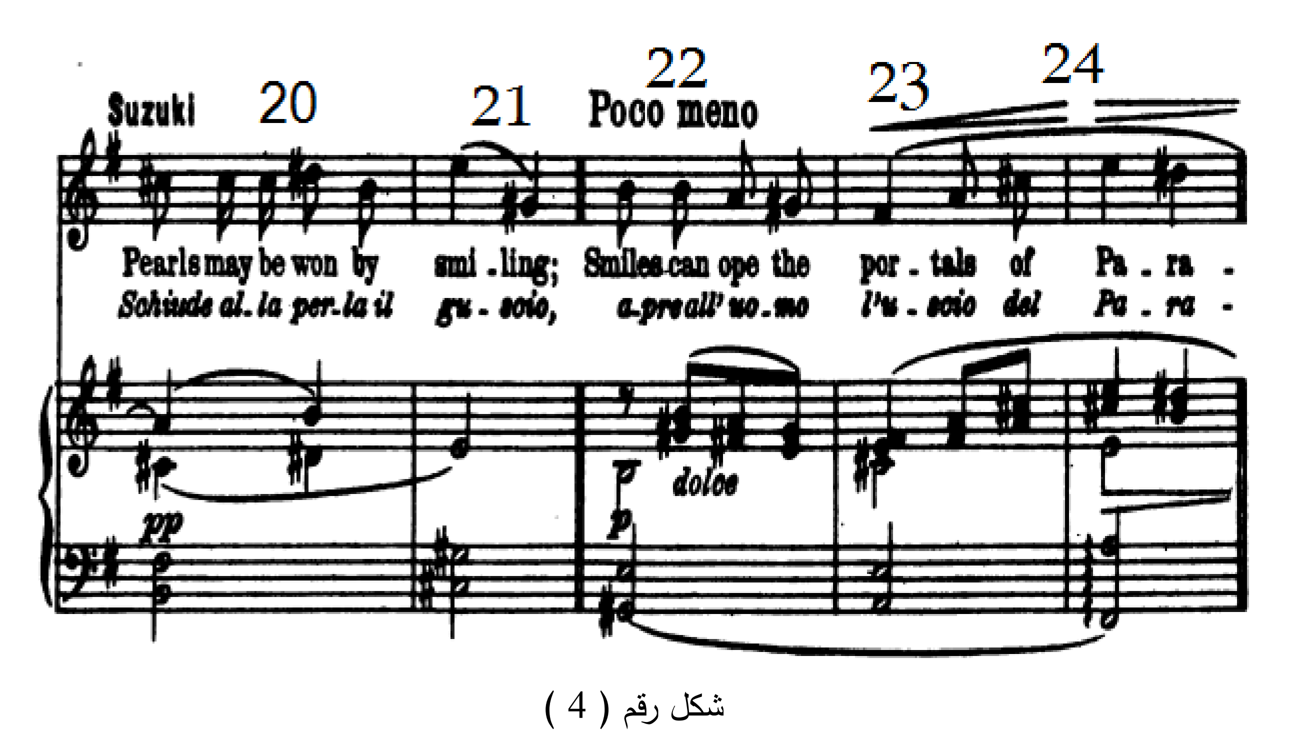


شكل رقم (3)

نموذج يوضح أداء سوزوكي للجزء الأول من الأغنية

من م (16^{2} – 19) عبارة موسيقية يغلب عليها استخدام مسافة الثانية الصغيرة باستخدام آلات النفخ الخشبية، وأداء آلة الأوبوا لأداء اللحن الأساسي، لتُعبر عن الموقف الدرامي للأغنية ومشاعر "سوزوكي" ، تنتبه المُغنية إلى تغيير الميزان إلى $\frac{4}{4}$.

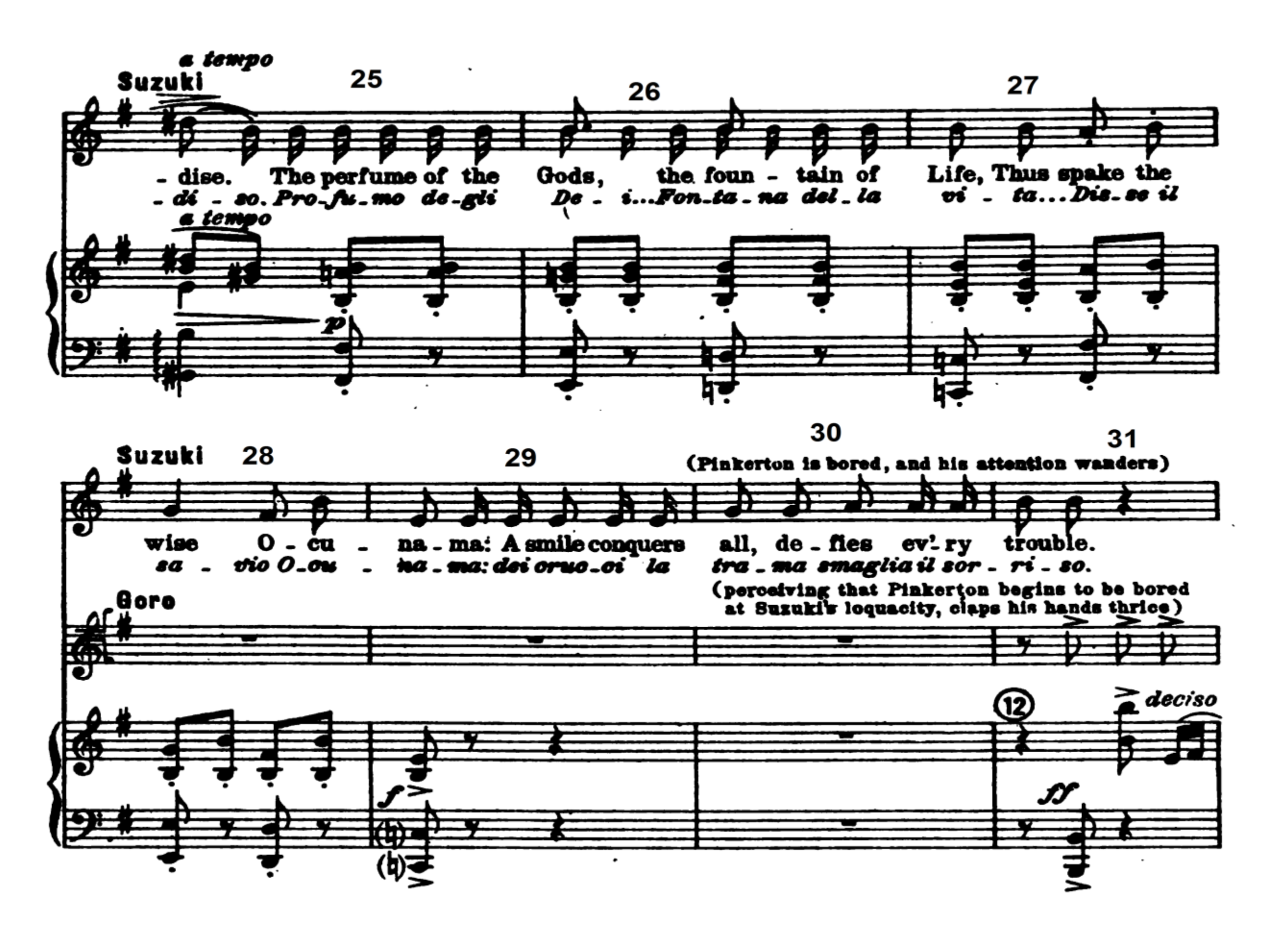
من م (20 – 25^{1}) يغلب على هذه العبارة الأداء شديد الخفوت .PP للتعبير عن توسل "سوزوكي"، ويغلب على هذا الجزء الإيقاعات ، ، ، ، باستخدام آلات: كمان، فيولا، تشيللو، كلارينت، يبدأ هذا الجزء بنغمة C # 5 الحادة، ولهذا يجب على المُغنية التحكم في مسار الصوت لتصدر النغمة من الجبهة، وتنتبه إلى القفزة اللحنية في م (21) لمسافة سادسة صغيرة هابطة، بالأداء المُترابط Legato في رباط لحني Slur، ويجب على المُغنية أخذ النفس بعد نهاية تلك المازورة، للتعبير عن نهاية العبارة والتأهب لبداية جُملة جديدة، تنتبه المُغنية إلى الهبوط الطفيف في السُرعة Poco meno على أن تؤدي هذا الجزء بالانتباه إلى إشارة قائد الأوركسترا Maestro حتى يتسنى لها الأداء السليم بالسرعة المطلوبة مع الأوركسترا، مع مُراعاة غناء هذه العبارة بالأداء الحلو Dolce.



شكل رقم (4)

نموذج يوضح أداء "سوزوكي" للجزء الثاني من الأغنية

من م (25^{1} – 31) استخدم بوتشيني في هذا الجزء آلات: الكمان، الفيولا، التشيللو، الكورنو، ونُلاحظ استخدام المؤلف لنفس النغمة "B4" في الموازير من م (25 – 27) لذا يجب التحكم في حركة الحجاب الحاجز Diaphragma، على أن تتحكم المُغنية في مسار الصوت لتصدر النغمة من الوجه Mask، تنتبه المُغنية إلى العودة إلى السرعة الأصلية a tempo وذلك باتباع إشارة قائد الأوركسترا Maestro ، يجب على المُغنية مُراعاة أخذ النفس في الموازير"26^{1} ، 27^{1} ، 30^{1} " حتى يشعر المُستمع بتراكيب الكلمات والجُمل Lyrics ، مع الالتزام بالأداء شديد الخفوت .PP

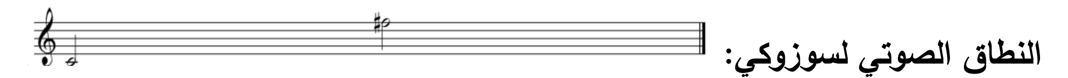


شكل رقم (5)

نموذج يوضح أداء سوزوكي للجزء الثالث من الأغنية

من تمهيد م (32 – 39): إعادة للجملة الأولى " شكل رقم 1"

2- **E Izaghi e Izanami, sarundasico**

النطاق الصوتي لسوزوكي: 

السلم : G Minor، الخُماسي .

العامل الدرامي :

تحمل "سوزوكي" و "بترفلاي" مشاعر القلق والخوف والحيرة، والانتظار لمجيء بنكرتون، فيُصلي كلاً منهما إلى الإله .

التحليل الأدائي الغنائي:

من م (1 – 31 [2] **)** مُقدمة موسيقية تُعبر عن الموقف الدرامي للأحداث، استخدم "بونشيني" فيها إيقاعات بسيطة : ♫ ، ♩ ، 𝅗𝅥 ، بسرعة Allegretto Mosso، مُستخدماً مجموعة الآلات الوترية، والخشبية، على لحن يحمل طابع ديني للتعبير عن الصلاة التي تؤديها "سوزوكي"



شكل رقم (6)

نموذج يوضح أداء الأوركسترا لمُقمة الثنائي

من تمهيد (32 – 38) :

– تؤدي سوزوكي لحن ذات طابع ديني باستخدام السلم الخُماسي

– المصاحبة هوموفونية "هارمونية" بتآلفات تؤديها الآلات الوترية والنفخ الخشبية وآلة الكورنو

– السرعة بطيئة وهادئة Andante Calmo، في ميزان **C** وذلك للتعبير عن صلاة "سوزوكي"

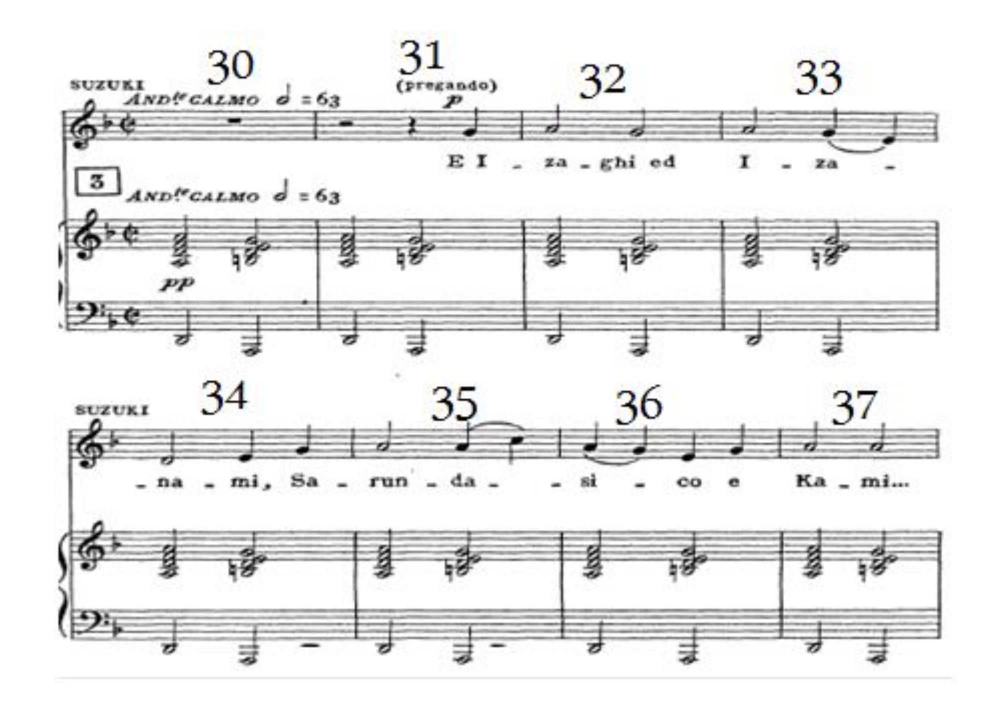
– استخدم "بونشيني" إيقاعات بسيطة لا تتعدى 𝅗𝅥، ♩.

– يجب التمهيد لغناء النغمات الطويلة بالتنفس العميق "امتلاء الرئتين والبطن بالهواء" حتى يتسنى لها الأداء بمرونة .

– يجب على المُغنية الانتباه إلى الأقواس اللحنية Slur في الموازير 33، 35، 36 على أن تؤدَّى مُترابطة،
– تأتي النغمات في الطبقة المتوسطة لصوت الميتزوسوبرانو، فتؤدي المُغنية اللحن كاملاً بتوجيه مسار الصوت إلى الوجه Mask،

– يجب أخذ النفس في نهاية الجملة كما هو مطلوب في المازورة 34^{2}، وأخذ نفس سريع في م 38^{1}

– في م 38^{2} تتحكم المُغنية في مسار الصوت ليتجه إلى أعلى الرأس لأداء مسافة الخامسة التامة الصاعدة "نغمة E5"



شكل رقم (7)

نموذج يوضح أداء سوزوكي للسلم الخُماسي

– من م (39 – 40) استخدم بوتشيني الأجراس للتعبير عن الصلاة

– من تمهيد م (41 – 48) تستكمل " سوزوكي " أداء اللحن الديني، ونلاحظ وجود تبطيء .Rall من تمهيد م 47، لذا يجب على المُغنية الانتباه إلى إشارة قائد الأوركسترا في هذا الجزء، حتى يتسنى لها الأداء المطلوب مع الأوركسترا .



شكل رقم (8)

نموذج يوضح أداء الأوركسترا لحناً دراميا يُعبر عن مشاعر القلق

– من تمهيد م (49 – 52 [1]) تؤدي الآلات الوترية لحناً دراميا بمصاحبة هارمونية من آلات النفخ الخشبية، يُعبر عن مشاعر القلق لكل منهما.

– من م (52 [2] – 68) تؤدي "بترفلاي" لحناً ذو طابع ديني .

– من م (69 – 76) تؤدي الأوركسترا اللحن السابق " أنظر الشكل رقم 6 "

– من تمهيد م (77 – 79) تتوجه "بترفلاي" إلى سوزوكي" بسؤال " كم تبقى لدينا من المال؟"

– من م (79^{2} – 90^{1}) تؤدي الأوركسترا اللحن السابق " الشكل رقم 6 " وأثناء أداء هذا اللحن، تضع سوزوكي يدها في جيبها، فلا تجد إلا القليل من المال، ولهذا يجب على المُغنية في هذا الجزء الدرامي أن تكون حركتها مُتوافقة مع عدد الموازير، حتى تصل إلى بداية في م (90)

م (90 – 91^{1}): – ترُد "سوزوكي" قائلة: لا يوجد لدينا سوى هذا

– نُلاحظ استخدام "بوتشيني" للتبطيء في هذا الجزء للتعبير عن مشاعره سوزوكي في هذه الجملة، مما يحتاج إلى انتباه المُغنية إلى إشارة قائد الأوركسترا .

– تتحكم المُغنية في مسار الصوت لينتقل من منطقة الرأس إلى أعلى الصدر Petto لأداء نغمة "E5" في نهاية اللحن في م (91^{1})

– استخدم بوتشيني في هذا الجزء الإيقاع الشاذ ليخدم الموقف الدرامي .

– نُلاحظ استخدام بوتشيني لآلات النفخ الخشبية لأداء الألحان في المُصاحبة الأوركسترالية، وذلك لقدرتها على التعبير الدرامي في هذا الجزء، مع استخدام الآلات الوترية لأداء تآلفات هارمونية تعمل على تعزيز الموقف الدرامي .



شكل رقم (9)

نموذج يوضح أداء سوزوكي لجملة " لا يوجد لدينا سوى هذا"

من تمهيد م (92 – 95) تؤدي الأوركسترا لحنا يُنذر بالقلق والحيرة، وترد "لاترافياتا" متعجبة من أن المال قد انتهى .

من م تمهيد م (96 – 98) تؤدي الأوركسترا مادة لحنية جديدة تُعزز الدراما وتُعبر عن مشاعرهما، وتُعبر عن ظهور "جورو" سمسار الزواج، والذي يسمع حوارهما ويصل إلى علمه أنهما لا يملكان مال للعيش

من م (98^{2} – 99) :

– تؤدي "سوزوكي" هذا الجزء بتنهُد sospirando لتُعبر عن قلقها من عدم مجيء "بنكرتون"

– نُلاحظ أن هذا الجزء يغلب عليه استخدام النغمات الوُسطى وتحت الوُسطى لصوت الميتزوسوبرانو، وذلك للتعبير عن الموقف في هذا الجزء، وهذا يحتاج من المُغنية توجيه مسار الصوت مابين الوجه Mask وأعلى الصدر Petto .

– استخدم بوتشيني مُصاحبة هوموفونية من الآلات الوترية والنفخ الخشبي، قائمة على السنكوب اللحني، والسنكوب الإيقاعي أيضاً، وذلك لتخدم الدراما .

– تنتبة المُغنية في هذا الجزء إلى أداء الأوركسترا للحن السابق بقوة F. ثم التدرج نحو الخفوت Dim. وصولاً إلى الأداء الخافت .P لتبدأ "سوزوكي" بنفس مستوى الصوت .P ولهذا يجب أن تنتبه إلى إشارة قائد الأوركسترا في أداء هذا الجزء .



شكل رقم (10)

نموذج يوضح أداء سوزوكي بتنهد sospirando

من م (100 – 103 [1])

– يستمر الحوار بين "بترفلاي" و " سوزوكي" حول مجيء "بنكرتون" وترد "سوزوكي" في نهاية م (102) وبداية م (103) وتهز رأسها crollando la testa وتتحدث بخيبة أمل عن عودته .

– استخدم بوتشيني في مُصاحبة هذا الجزء في الأوركسترا اللحن المُتكرر في هذا الثنائي "الشكل رقم 6 " حيث تؤدي آلات النفخ الخشبية اللحن للتعبير عن القلق والحيرة، ويأتي لحن سوزوكي في هذا الجزء Unison مع الأوركسترا، ولهذا يجب على المُغنية الانتباه للخط اللحني في آلات النفخ وإشارة قائد الأوركسترا .

– يأتي هذا اللحن على نغمتي " دو الوسطي، رى" وهذا يحتاج إلى توجية مسار الصوت لمنطقة الصدر.



شكل رقم (11)

نموذج يوضح الحوار بين "بترفلاي" و " سوزوكي "

من م (103 [2] – 117) تؤدي "بترفلاي" هذا الجزء والذي يحمل في ألحانه قلقها من رأي سوزوكي والشك حول عودة "بنكرتون"

من م (118 – 121)

– مُحاكاة imitation بين "بترفلاي" و "سوزوكي" عن عدم يقينهم من عودته وأنهم لا يعلموا .

– برع "بوتشيني" في التعبير عن هذا الجزء بأداء نفس اللحن بين الغناء وآلات الكلارينيت والأوبوا، وذلك للتعبير عن خيبة الأمل .

– استخدم المؤلف في هذا الجزء التبطيء Rall للتعبير عن الموقف، وهذا يحتاج إلى الانتباه لإشارة قائد الأوركسترا لكل منهما .



شكل رقم (12)

نموذج يوضح المُحاكاة بين "بترفلاي" و " سوزوكي "

من م (122 – 138) تؤدي "بترفلاي" لحناً دراميا مُعبرا عن موقفها .

من م (139 – 142 [1])

– تؤدي " سوزوكي " لحنا قوياً يحمل بين طياته الغضب من رأي "لاترافياتا"، وأنه لن يعود أبدا، فلم يُسمع من قبل ان زوجاً أجنبيا قد عاد .

– تنتبه المُغنية إلى تغيير السرعة إلى Piu Mosso فتنتبه لقائد الأوركسترا لتحديد السرعة المطلوبة .

– استخدم بوتشيني الميزان $\frac{3}{4}$ لأداء هذا الجزء، للتعبير عن موقف سوزوكي القوي .

– نُلاحظ استخدام التراكيب الإيقاعية ، ، ، وذلك ليخدم الموقف الدرامي .

– استخدم بوتشيني في الأوركسترا المُصاحبة البوليفونية، والتي تحمل ألحاناً قوية مُعبرة .

– تُؤدي المُغنية في هذا الجزء في طبقة عليا لصوت الميتزوسوبرانو في م (139 – 140) مما يحتاج إلى توجيه مسار الصوت إلى أعلى الرأس .

– تنتبه المُغنية إلى القفزات اللحنية ف م (141 – 142 [1]) بالتحكم في مسار الصوت ما بين أعلى الصدر والوجه .



شكل رقم (13)

نموذج يوضح أداء سوزوكي لحناً قويا بمصاحبة الأوركسترا

من م (142 – 170) تؤدي "بترفلاي" لحنا قوياً مُعبراً عن غضبها من كلام "سوزوكي"

من تمهيد م (171 – 174 [1]) تؤدي الأوركسترا مادة لحنية جديدة **Ostinato** في آلتي الأوبوا والفلوت بمُصاحبة الآلات الوترية بالترعيد **Tremolo**

من م (174 – 182) مُحاكاة imitation بين "بترفلاي" و "سوزوكي" بلحن قائم على تكرار نفس النغمة بالأداء شديد الخفوت .PP للتعبير عن مكنونهم وأملهم في عودته

– استخدم بوتشيني في هذا الجزء المُصاحبة بأسلوب Ostinato .

– تنتبه المُغنية إلى أداء السوبرانو في هذا الجزء حتى يكون الأداء متطابق وكأن مُغنية واحدة تقوم بالأداء، وذلك للتعبير عن اتفاقهما في المشاعر وأملهما في عودة "بنكرتون"

– استخدم "بوتشني" في هذا الجزء المزيج بين الإيقاعات المنتظمة والشاذة

– تنتبه المُغنية إلى أداء القفزة " سابعة صغيرة " في م 181 بالأداء القوي .f، على أن تُمهد لها قبل البدء في الغناء بالتنفس العميق وتوجيه الصوت من الوجه إلى أعلى الرأس بمرونه، مع الحفاظ على النفس وعدم الانقطاع، وخاصة أن القفزة اللحنية على نفس الكلمة .



شكل رقم (14)

نموذج يوضح المُحاكاة بين "بترفلاي" و "سوزوكي"

من م (183 – 199) تؤدي "بترفلاي" لحناً تعبر فيه عن الأمل في العودة .

3- Vespa rospo maledetto!

النطاق الصوتي لسوزوكي :



السلم: A Minor ،E Minor ،A Major

العامل الدرامي :

تُعبر "سوزوكي" عن مشاعر الغضب وعدم الرضا من تصرفات " جورو " وما فعله في سيدتها، فتنطلق نحوه وتضربه وتطيح به أرضاً بسبب تصرفاته .

التحليل الأدائي الغنائي:

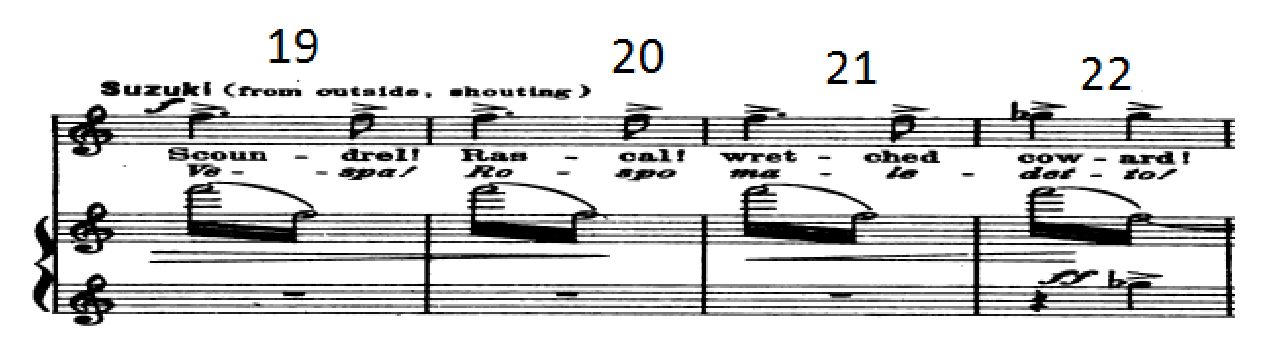
من م (1 – 18) تؤدي مجموعة الآلات الوترية مُقدمة موسيقية بنغمات مُمتدة يعقبها تداخل مع آلة التيمباني وترعيد Tremolo لتُعبر عن ما تحمله سوزوكي من مشاعر الغضب من " جورو " .

من م (19 – 22) تصيح " سوزوكي " في وجه "جورو" بأداء لحن قوي، مع التأكيد على كل نغمة Marcato ، وهذا يتطلب من المُغنية في هذا الجزء الالتزام بما يلي :

1– أخذ نفس عميق قبل البدء في الغناء لأداء اللحن كاملاً في الطبقة العليا بدون توقف .

2– يبدأ اللحن بنغمة F 5، وتستطيع المُغنية أدائها بمرونة من خلال الاستماع للترعيد في الكمان

3– يدور اللحن حول نغمة F5، ثم يصعد اللحن إلى نغمة Gb5 مع التأكيد على كل نغمة Accent، وهذا يتطلب ضغط الهواء أسفل البطن، على أن يضغط على أسفل الظهر، وفي الاتجاه المُعاكس للهواء تتحكم المُغنية في مسار الصوت لينطلق إلى أعلى الرأس .



شكل رقم (15)

نموذج يوضح صياح " سوزوكي " في وجه " جورو "

من م (18 – 28) تؤدي مجموعة الآلات الوترية بمساندة مجموعة النفخ الخشبية والنحاسية، وتتداخل معها آلة " الصنج " بأداء لحن قائم على النغمات الكروماتية والتتابع النغمي، ذلك للتعبير عن المشهد الدرامي بين " سوزوكي " و " جورو " حيث تنطلق نحوه وتضربه وتطيح به أرضاً بسبب تصرفاته .

من تمهيد م (29 – 29^{2}) تتوجه "بترفلاي" إلى "سوزوكي" مُتعجبة مما يحدث وتسألها "ماذا يحدث؟"

من م (30 – 43) تؤدي سوزوكي لحناً عنيفا ترد به على سؤال سوزوكي، حيث تجيبها عن هذا الرجل الذي تصفه بمصاص الدماء، ويتطلب هذا اللحن من المُغنية ما يلي:

1- تنتبه المُغنية إلى بداية الغناء في م (30) حيث يبدأ اللحن في نهاية الضلع الأول وبدون مُساندة إيقاعية أو لحنية من الأوركسترا، لذا يجب التدريب جيداً بمفردها في هذا الجزء قبل الأداء مع الأوركسترا، وخاصة أن اللحن يحتوي على تحويلات نغمية وقفزات لحنية وسنكوب لحني وإيقاعي، وأن تنتبه لإشارة قائد الأوركسترا في بروفات الأوكسترا حتى يتسنى لها التداخل مع الآلات بمرونة .

2- يظهر في بداية م (31) قفزة لحنية لمسافة رابعة صاعدة، من نغمة "B4" والتي تُعتبر نغمة فوق الوسطى لصوت الميتزوسوبرانو؛ إلى نغمة E 5، وبالتإلى تتحكم المُغنية في مسار الصوت لأن ينتقل من الوجه Mask إلى أعلى الرأس، وذلك بمرونة حتى لا يشعر المُستمع بتغيير وضعية الصوت .

3- مُراعاة الضغط Accent على نغمة "E5"، وهذا يحتاج توجيه الحجاب الحاجز إلى أسفل البطن، ذلك مع مُراعاة أداء النص الشعري Lyrics بدون توقف حتى نهاية مازوره (33)، مما يتطلب من المُغنية التنفس العميق قبل البدء في الغناء .

4- التدريب على أخذ الأنفاس في الأماكن المُخصصة لها تبعاً للنص الشعري، وذلك في بداية م (36) .



شكل رقم (16)

نموذج يوضح إجابة "سوزوكي" لسؤال "بترفلاي"

من تمهيد م (44 – 55) يؤدي "جورو" لحناً يرد فيه على "سوزوكي" ويقول أن الناس هناك في أمريكا لن تتقبل طفلاً كهذا من والد أمريكي وأم يابانية .

من م (56 – 62) ترد "بترفلاي" على كلام "جورو" فتصرخ في وجهه " أنت كاذب"

من م (63 – 69 [1]) تؤدي مجموعة الآلات الوترية والنفخ الخشبية لحناً عنيفاً للتعبير عن المشهد، ويغلب استخدام الإيقاع ♩. ♪ والنغمات الممتدة والترعيد، وذلك يخدم الموقف الدرامي .

من م (69 2 – 71) تؤدي "بترفلاي" لحنا تعبر فيه عن غضبها من "جورو" وأنها سوف تقتله إذا سمعته يُكرر ما يقول .

م (72) تصرخ "سوزوكي" وتقول "لا" على نغمة "B4"، وهنا تحتاج المُغنية للانتباه لإشارة قائد الأوركسترا والاستماع إلى صوت "الترومبيت" حتى يتسنى لها الأداء المطلوب بمرونة في بداية المازورة .

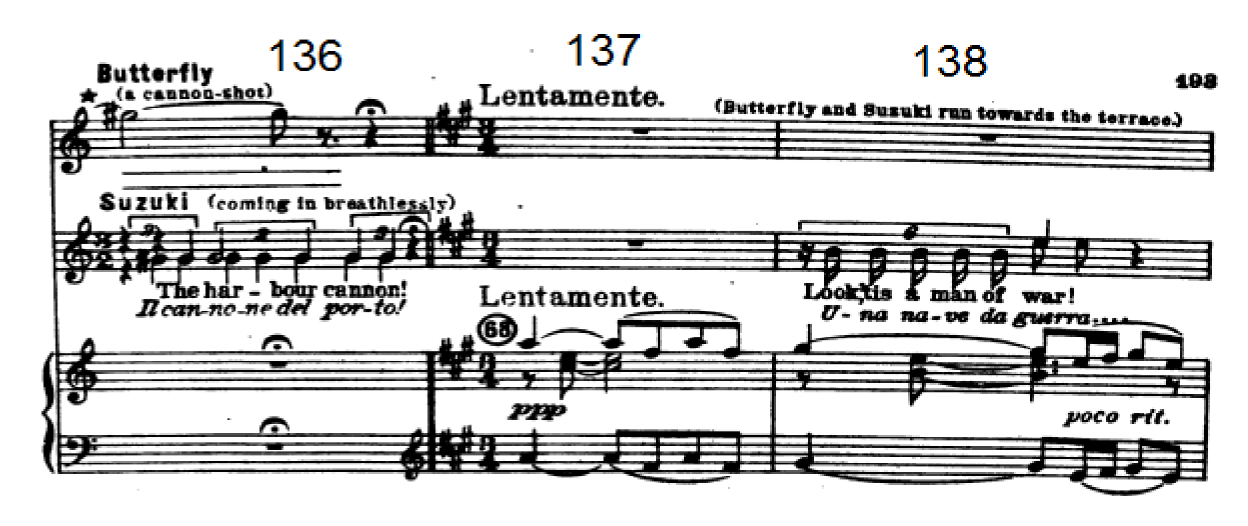
من تمهيد م (73 – 105) تؤدي مجموعة النفخ الخشبية لحنا دارميا بمصاحبة الآلات الوترية للتعبير عن مشاعر "سوزوكي" و "بترفلاي" .

من تمهيد م (106 – 135) تتوجه "بترفلاي" إلى ولدها بلحناً عاطفيا مُتمنيه أن يذهبا إلى أمريكا .

من م (136 – 138) تتداخل "سوزوكي" مع "بترفلاي" وتقول أن هناك ثمة إطلاق نار وأنها ترى سفينة حربية:

1- تؤدي "سوزوكي" هذا الجزء بأسلوب الريسيتاتيف في م (136) على نغمة G#4 بإيقاع ♩ ♩ ♩ (3) ، وتستخدم المُغنية في هذا الجزء أسلوب Sotto Voce أو ما يُطلق عليه "نصف الصوت" وذلك للتعبير عن الموقف الدرامي والأحداث وتخوفها من صوت إطلاق النار، وهذا يحتاج إلى السند الشديد للحجاب الحاجز وانطلاق الصوت بخفة ومرونة من الأحبال الصوتية إلى الوجه Mask .

2- م (137) تؤدي مجموعة الكمان لحناً دراميا تتداخل معه "سوزوكي" في م (138) على الإيقاع وهنا تستمع المُغنية لصوت الكمان الأول لتتداخل معها في الزمن المطلوب، تنتبه المُغنية لتغيير السلم إلى "لا الكبير" .



شكل رقم (17)

نموذج يوضح أداء " سوزوكي " بأسلوب النصف صوت Sotto voce

من م (139 – 173) تؤدي "بترفلاي" لحناً عاطفيا تعبر فيها عن إيمانها بعودة "بنكرتون" إليها وإلى ولدها "إبرهام بنكرتون" وأن حبها سوف ينتصر .

ثانياً: أوبرا Il Tabarro

المكان: باريس، على ضفاف نهر السين

الزمان: بداية القرن العشرين

الأحداث :

– قبطان السفينة "ميشيل"[1] يحب زوجته الشابة "جيورجيتا"[2] حباً شديداً، ولكن في الواقع بعد وفاة طفلهم بدأت "جيورجيتا" علاقة مع "لويجي"[3]، فيتقابل جيورجيتا ولويجي سراً

– يذهب " ميشيل " مُسافراً في عمل، فتسعد زوجته "جورجيتا" بلقاء حبيبها "لويجي"

---

[1] باريتون
[2] سوبرانو
[3] تينور

– في هذه الأثناء تظهر شخصية "فروجولا"[1] المرحة على ظهر السفينة لتعرض بضاعتها على قاطني السفينة " الآريات اللي تم تحليلها في الفصل الثالث من الرسالة "

– يعود "ميشيل" من السفر، فيسأل زوجته لإعادة الأوقات السعيدة وإعطاء زواجهما فرصة جديدة، ولكن "جيورجيتا" تدعي أنها مُتعبة وتذهب إلى الفراش لتنام.

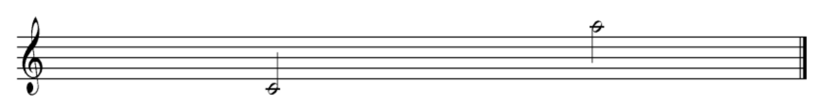
– ميشيل يملأه الشك واليأس من زوجته ويدعوها بالعاهرة، فيصعد على سطح السفينة، فيقتل " لويجي" ثم يلف الجثة في معطفه

– تذهب جيورجيتا إلى سطح السفينة، ويطلب منها " ميشيل " أن ترى ما يُخفي المعطف، ويقذف بها بكلمات مؤلمة وجارحة لها، فيظهر لها جثة حبيبها " لويجي"، فتصرخ "جيورجيتا" ويسقط الستار.

التحليل الغنائي لشخصية "فروجولا"

Eterni innamorati

النطاق الصوتي لصوت " فروجولا"



السلم: G Major

العامل الدرامي :

شخصية "فروجولا" التلقائية والمرحة تُنادي زملائها "أحبائي للأبد، طاب مساؤكم"، هل زوجي أنهى عمله؟! ، فيُحاول أن يرد عليها "ميشيل" فتقاطعه وتقول أنه كان مريضاً هذا الصباح وكان ظهره سيقتله من شدة الألم، وكنت قلقة بسبب ذلك، ولكنه تحسن بعدما قمت بتدليك ظهره بنفسه، مع قليل من الخمر، ثم تضحك !

في هذه الأثناء تجلس "فروجولا" على الأرض وتضع حقيبتها وتفتحها لتُخرج من بُضاعتها، فتتوجه "فروجولا" بالحديث عن بضاعتها للسيدة "جيورجيتا" فتقول لها " ماذا لو علمتي عن الأشياء الفريدة التي تحملها حقيبتي، هذه الكسوة الخفيفة ذات الريش لأجلك أنت، ناعمة، مخملية، قطع من الأقمشة، والكثير من الأشياء التذكارية المُتنوعه والفريدة هُنا "تُشير إلى حقيبتها"، تضع السيدة "جيورجيتا" يدها داخل الحقيبة تشوقاً لكلام "فروجولا" .

---

[1] ميتزوسوبرانو

السلم: G Major

التحليل الأدائي الغنائي :

من م (1 – 8) مُقدمة موسيقية مرحة وخفيفة باستخدام آلة الفاجوت ومجموعة الآلات الوترية، تُعبر عن شخصية "فروجولا" التلقائية والمرحة .



شكل رقم (18)

نموذج يوضح المُقدمة الموسيقية[1]

من م (9 – 22) أداء مجموعة من الكورال يرددون " إنها تعد الأيام بالساعات، ولكن حبيبها لن يعود أبدا، وستتوقف دقات قلبها، يالقلبها المكسور"

من تمهيد م (23 – 25) تدخل "فروجولا" إلى المسرح من وسط الكورال، وتقول لهم "أحبائي للأبد، طاب مساؤكم" :

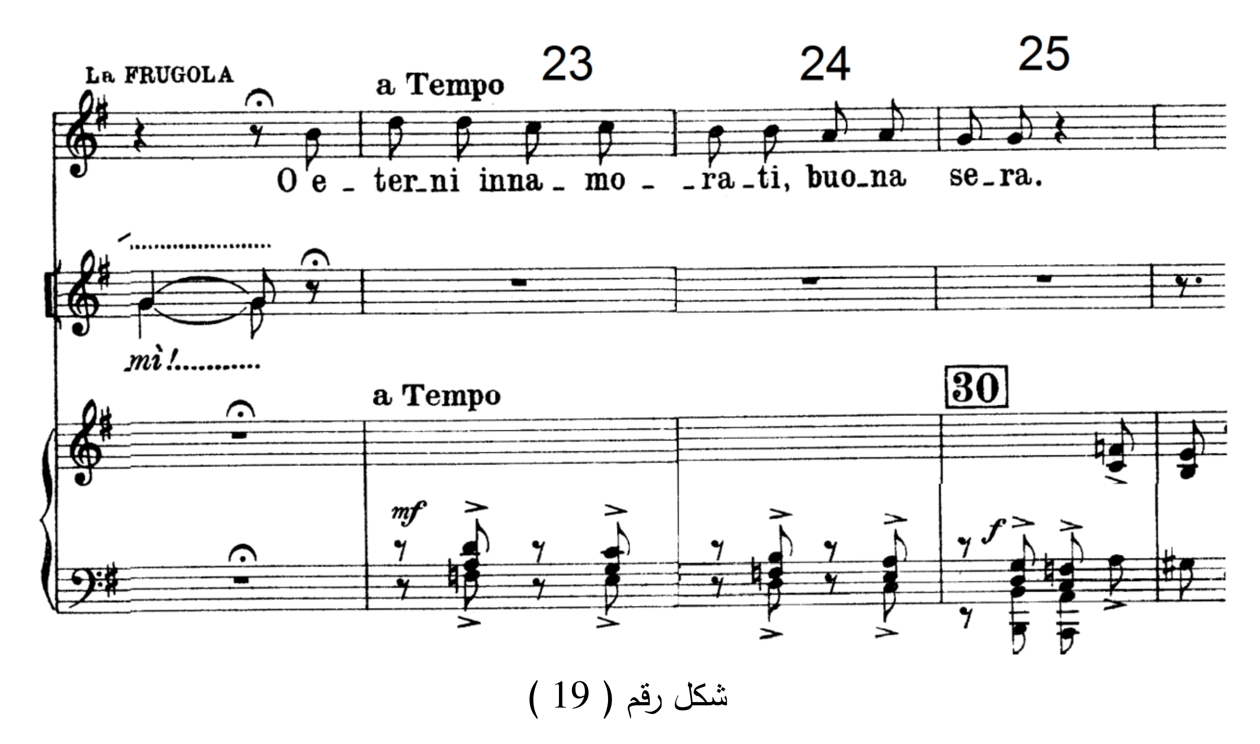
1- يسبق غناء "فروجولا" في هذا الجزء تبطيء، ثم تبدأ في الغناء بالعوده إلى الزمن a Tempo، وهذا يتطلب من المُغنية أن تنتبه جيدا إلى إشارة قائد الأوركسترا عند بداية الغناء .

2- يبدأ الغناء بقفزة "ثالثة صغيرة" من نغمة "B4" إلى نغمة D5، يليه تتابع سُلَّمي هابط حتى نغمة G4، بأداء غير مُترابط، وبالتإلى تحتاج المُغنية إلى توجيه مسار الصوت من الوجه Mask عند أداء نغمة B،

---

[1] استخدمت الباحثة المُدونة الموسيقية الخاصة بالغناء "Vocal score" طبعة Ricordi .

لينتقل بالقفزة إلى نغمة D5" فيتجه مسار الصوت إلى أعلى الجبهة، ثم ينتقل تدريجيا تبعاً للتدرج السُلمي الهابط إلى أن يصل إلى أعلى الصدر Petto superior .



شكل رقم (19)

نموذج يوضح بداية أداء "فروجولا" " أحبائي، طاب مساؤكم"

من م (26 – 27) ترُد "جيورجيتا" (سوبرانو) على "فروجولا" (طاب مساءك)

من تمهيد م (28 – 37 [1])

1- في هذا الجزء أيضا يسبق غناء "فروجولا" تبطيء خفيف Poco meno وبالتإلى يجب أن ينسجم الغناء مع السرعة في الأوركسترا طبقاً لإشارات قائد الأوركسترا، وخاصة أن الغناء يبدأ في نهاية المازورة 27 على الإيقاع مما يتطلب التركيز عند البدء في الغناء

2- يبدأ الغناء من نغمة E4 وبالتإلى ينطلق مسار الصوت من أعلى الصدر في الجزء الأول من سؤال "فروجولا" حتى م (28) لينتقل إلى الوجه في الجزء الثاني من السؤال في م (29) حيث يقفز اللحن لمسافة ثالثة صغيرة صاعده من نغمة "A4" إلى نغمة C5، ثم يهبط مسافة ثانية صغيرة إلى نغمة "B" وبالتإلى يكون الصوت في منطقة الجبهة من الوجه، ثم يقفز اللحن لمسافة خامسة تامة هابطة إلى نغمة E4 مرة أخرى، وبالتإلى يتغير مسار الصوت إلى الصدر، ذلك الانتقال يكون مع الحفاظ على النفس على ألا يُلاحظ المستمع هذا الانتقال .

3- تؤدي آلات النفخ الخشبية تآلفات مُتتالية في م (30 –31^{1}) يعقبها غناء "فروجولا" من نغمة "E5" ، مما يتطلب من المُغنية أخذ النفس المُناسب قبل البدء في الغناء، لتهبط بخطوات سُلمية حتى نغمة "F4" في م (32^{1}) وتهبط مسافة رابعة تامة هابطة إلى نغمة C4، والتي تصدر من الصدر Petto ثم تصعد مرة أخرى إلى نغمة "F4" وتؤكد على النغمة باستخدام الحساس ثم العودة في م (34) .

4- استخدم "بوتشيني" في هذا الجزء مُصاحبة مرحة من الأوركسترا قائمة على الإيقاع ، لتخدم شخصية "فروجولا" في الأداء .

5- من تمهيد م (36 – 37) تبدأ "فروجولا" بالغناء من نغمة C4، والتي تصدر من الصدر، وتصعد خطوة سُلمية لنغمة "D4" ثم تقفز لمسافة خامسة تامة صاعدة لنغمة "A4" على إيقاع سريع والتي تحتاج لانتقال مسار الصوت من الصدر إلى الوجه والعودة سريعاً لمنطقة الصدر بدايةً من م (36^{2})، على أن يتغير مسار الصوت بمرونة .



شكل رقم (20)

نموذج يوضح سؤال "فروجولا" عن زوجها

من م (37^{2} – 39) تؤدي مجموعة الآلات الوترية لحناً مرحاً قائم على الإيقاعات ، بخطوات سُلمية صاعدة، أثناء أداء اللحن تضع "فروجولا" يدها في حقيبتها وتُخرج زجاجة من الخمر .

من م (40 – 45) تستكمل "فروجولا" حديثها " هكذا فعلت، وضعت الخمر على ظهره وقمت بتدليكه ليشفى" :

1- استخدم "بوتشيني" الإيقاعات ، ، في الغناء والمصاحبة، ذلك لكونها إيقاعات نشطة لتُعبر عن الموقف الكوميدي وحديث "فروجولا" .

2- استخدم بوتشيني نغمة "B5" فوق الوسطى في م (40 – 41 [1]) مما يتطلب من المُغنية الالتزام بسند الحجاب الحاجز، وطرد الهواء من أسفل البطن إلى الرأس بمرونة .

3- تنتبه المُغنية للأداء من تمهيد م (44 – 45) حيث استخدم المؤلف الأداء المدعوم "العميق" Sostenuto ، وذلك بمصاحبة هوموفونية "هارمونية" في الآلات الوترية، وهذا يتطلب من المُغنية الانتباه لزمن كل تآلف وإشارة قائد الأوركسترا؛ حتى يتسنى لها ضبط الزمن المطلوب .



شكل رقم (21)

نموذج يوضح أداء فروجولا بالأسلوب العميق Sostenuto

من م (46 – 47) تؤدي الأوركسترا لحناً مرحاً بالأداء المُتقطع Staccato على الإيقاعات ، ، ، أثناء أداء اللحن تضحك "فروجولا" بصوت عالٍ .

من م (48 – 50) تنادي "فروجولا" على السيدة "جيورجيتا" (سوبرانو) لكي ترى نوع المشط ذات العلامة التجارية الجديدة :

1- يبدأ اللحن بنغمة F5، وهذا يتطلب من المُغنية التحضير للغناء بأخذ نفس عميق أثناء أداء الأوركسترا للّحن السابق، بحيث يملأ منطقة البطن والصدر، على أن يتم استناد الصوت بضغط الهواء على منطقة أسفل الظهر؛ ليتنقل في الاتجاه المُعاكس إلى أعلى الرأس .

2- استخدم المؤلف في هذا الجزء التتابع اللحني sequence الهابط، وصولاً إلى نغمة "G4" ، وبالتإلى ينتقل مسار الصوت من أعلى الرأس إلى الوجه .

3- استخدم المؤلف في هذا الجزء التدرج بالصوت نحو الخفوت Dim. في الأوركسترا والغناء، وهذا تطلب من المُغنية الانسجام مع أداء الأوركسترا أثناء التدرج بالصوت حتى تصل إلى الأداء المطلوب .

4- يجب على المُغنية الالتزام بأخذ نفس سريع في نهاية م (48) وذلك للحفاظ على النص الشعري للحن



شكل رقم (22)

نموذج يوضح أداء "فروجولا" للتابُع السُلمي الهابط

من تمهيد م (51 – 52) Link

من تمهيد م (53 – 56 [1]) تستكمل "فروجولا" حديثها للسيدة "جيورجيتا" وتقول لها أنها ستُعطيها إياه، وهو أفضل شيء عندها في هذا إليوم .

1- استخدم المؤلف في الجزء من م أماكروز (53 – 54 [1]) قفزة لحنية من نغمة "E4" إلى نغمة C5 "قفزة سادسة صغيرة" وهذا يتطلب من المُغنية الانتقال بالصوت من الوجه إلى أعلى الرأس بمرونة على أن لا يلحظ المُستمع تلك الانتقال، مما يتطلب التدريب الجيد على أداء هذا الجزء قبل البدء في البروفات والأداء مع الأوركسترا .

2- تؤدي المُغنية نفس القفزة في م (54)، وتهبط لنغمة "E4" مرة أخرى في م (55) لتصعد بخطوات سُلمية إلى نغمة E5 في م (56)، والتي تتطلب من المُغنية التحكم في مسار الصوت تدريجيا ليصل إلى الجبهة .

3- استخدم المؤلف في هذا الجزء الإيقاعات ، ، ، مما يتطلب من المُغنية التحكم في حركة الحجاب الحاجز لأداء تلك الإيقاعات بمرونة .



شكل رقم (23)

نموذج يوضح أداء "فروجولا" للحن قائم على قفزة السادسة الصغيرة الصاعدة

من م (57 – 63) تؤدي السيدة "جيورجيتا" لحنا مرحاً تُعبر فيه عن إعجابها بشخصية "فروجولا" في ، وأنها عرفت لماذا يُطلق الناس عليها " البائعة النشيطة "، فهي تستطيع أن تستخدم كل ركن في حقيبتها لوضع البضائع .

من م (64 – 73) تمهيد موسيقي .

من م (74 – 84)

1- تنتبه المُغنية في هذا الجزء إلى تغيير الميزان إلى 8/3 .

2- يبدأ اللحن بنغمة D5، مع استخدام الضغط Accent ">" ولكن في الأداء الشديد الخفوت "PP" كما هو مطلوب، وهذا يتطلب التحكم الشديد في سند الحجاب الحاجز؛ على أن يضغط على أسفل الظهر بقوة؛ حتى تخرج النغمة بأسلوب سليم وصوت ممتليء بالأداء الخافت .

3- استخدم المؤلف بكثرة في هذا الجزء الرباط اللحني Slurs بين نغمتين، وهذا يتطلب من المُغنية التحكم في حركة الحجاب الحاجز من أسفل إلى أعلى، على أن تضع Accent على النغمة الأولى وتترابط معها النغمة الثانية بدون Accent .

4- يتألف هذا الجزء من الانتقال اللحني بين الطبقة الوسطى لصوت الميتزوسوبرانو والطبقة فوق الوسطى باستخدام التتابُع السُلمي والحركة الأربيجية، لذا تحتاج المُغنية للتدريب بمفردها على هذا الجزء قبل البروفات الجماعية؛ وذلك للتحكم في انتقالات مسار الصوت السريعة في هذا الجزء؛ حتى لا يُلاحظ المستمع تلك الانتقالات .



شكل رقم (24)

نموذج يوضح أداء فروجولا في الميزان 8/3

من م (85 – 109)

– تنتبه المُغنية للأداء في مازورة (85) والتي تقوم على النغمات "A5 – F4 – D5" في المنطقة الحادة لصوت الميتزوسوبرانو، وهذا يتطلب التحكم في مسار الصوت لينتقل إلى المنطقة الخلفية للرأس "الدماغ"

وكأن الصوت يصدر من فوق الرأس، على أن ترفع الشفاه العليا قليلاً لتظهر الأسنان العليا، مع استخدام أعلى الفك والأسنان في رنين الصوت؛ وبالتإلى يخرج الصوت بالأسلوب الصحيح في نغمة "A5" إلى المُستمع دون عناء .

6- يجب على المُغنيه الانتباه إلى الرباط الإيقاعي في م (81^{2} – 82^{1}) ، (83^{2} – 84^{1}) .

7- تتعامل المُغنية مع هذا الجزء بشكل عام باستخدام الحركة الإرتدادية للحجاب الحاجز، وكأن هذا الجزء قائم على الأداء المُتقطع Staccato حتى يتم أدائه دون عناء وبمرونة .

8- تنتبه المُغنية إلى التبطيء .Rit في م (108) بالانتباه إلى إشارة قائد الأوركسترا، والعوده إلى السرعة الأساسية في م (109)

من م (110 – 111) مُصاحبة أوركسترإلىة قائمة على الإيقاع في صوت الفلوت .

من م (112 – 113) تضع "جيورجيتا" يدها في حقيبة "فروجولا" وتسألها "وهل هذا كيس من الورق؟

من م (114 – 117) تُجيبها "فروجولا" وهذا مصنوع من قلب البقر، لعزيزي "كابرولالى" القط المخطط

1- استخدم المؤلف التبطيء الخفيف .Poco rit في م (116) وهي تُغني للقط "كابورالى" للتأكيد على إعجابها بذاك القط .

2- تعود المُغنية للسرعة الأساسية طبقاً لإشارة قائد الأوركسترا في م 117

من م (118 – 119) تستمر الأوركسترا في المُصاحبة على الإيقاع في صوت الفلوت .

من م (120 – 126^{1}) تصف "فروجولا" ذاك القط ذات الفرو الأسمر ذو الصُفرة، القط ذو العينين اللطيفتين، استخدم المؤلف التبطيء Rall للتعبير عن وصف "فروجولا"، وذلك يتطلب الانتباه إلى أداء الأوركسترا وإشارة قائد الأوركسترا لأداء السرعة المطلوبة في هذا الجزء .

من م (126 – 133^{1}) يدور حوار بينهما، حيث تتحدث السيدة "جيروجيتا" " هذا ساحر ومُميز"، فترد عليها "فروجولا" إنه يستحق هذا،

من م (133 – 140) خاتمة أوركسترإلىة مرحة قائمة على الأداء المتقطع واللحن الخفيف .

ثالثاً : أوبرا Suor Angelica

المكان: دير بالقرب من سيناء.

الزمان: الجزء الأخير من القرن السابع عشر.

الأحداث:

– يتم الاجتماع بالراهبات الجُدد في كنيسة الدير، وفي حالة من الخشوع والتضرع إلى الله والصلاة داخل الكنيسة، تتوجه "راهبة التمريض[1]" إلى "المُترشحات للرهبنة" فتطلب منهم أن يُحافظوا على الصلوات ويستمرون فيها كما كانت تفعل الراهبة " أنجيليكا "،

– تتفق المُترشحات للرهبنة مع إرشادات "راهبة التمريض" وتقولن أنهن يجب أن يستغفروا من ذنوبهم بشدة وأن يشكروا الله كثيرا، تُنادي "راهبة التمريض" بالمُذنبين أن يُقَبِّلوا أرض الكنيسة وأن يُكرروا هذا لأكثر من عشرين مررة .

– تتوجه "المُترشحات للرهبنة" إلى "راهبة التمريض" وتقول نحن نوافق توجيهاتك بكل سرور وحماس، سيكون انتماؤها للمسيح المخلص والمُبارك حتى آخر يوم في الحياة، آمين

– تُشير "راهبة التمريض" إلى "لوتشيللا"[2] المُرشحة للرهبنة وتطلب منها أن تذهب لتبدأ بالعمل وأن تلتزم الصمت الصارم .

– تتوجه المسؤولة عن المُترشحات للرهبنة إلى "راهبة التمريض" وتسألها لماذا تضحك وتلهو تلك الفتاة؟، فتتوجه "راهبة التمريض" إلى الفتاه فتقول لها " أيتها الأخت "أوسمينا"[3] إذهبي إلى الخارج، ثم تتوجه إلى المُترشحات لتدعوهم إلى العمل وتقول لهم " لا تأخير، العذراء تنتظركم "

– تشرح "راهبة التمريض" للمتشرحات أن هناك ثلاث أيام من كل عام يظهر فيهم ضوء الشمس لامعاً في الماء، تلك الأيام دون غيرها من العام تُقبل فيها الأمنيات، وهنا تقترح أحد الفتيات أن تصب من تلك الماء على قبر أختها "أنجيليكا"

– يشرح المعلم للمبتدئين أن الشمس تضيء على النافورة في ساحة الدير ثلاثة أيام فقط في السنة بعد الخدمة وتجعل الماء يبدو ذهبيا، الجميع يتذكر أن سنة أخرى قد مرت وموت الأخت بيانكا روزا، وتقترح الأخت "جينوفيفا"[4] صب دلو من "المياه الذهبية" على قبرها .

– تطرح الراهبات المترشحان أمنياتهن في تلك الأيام المباركة من العام، ويُغنين التراتيل، ولكن تعترض "راهبة التمريض" على أنه لا يجب أن يكون لديهم رغبات في الحياة.

---

[1] ميتزوسوبرانو
[2] سوبرانو
[3] سوبرانو
[4] سوبرانو

– تذهب الأخوات إلى المقبرة مع دلو من الماء لتُصب على قبر " أنجيليكا "، وأثناء تلك الأحداث تدخل الأميرة[1] وتقول أن " أنجيليكا " كان لديها طفل غير شرعي قد مات عقب أيام من ولادته، وأن " أنجيليكا" قد انتحرت بالسم، وقالت قبل موتها أنها واثقة بأن الله سوف يغفر لها خطيئتها

– تصلي الأميرة بصمت أمام صورة قديس .

التحليل الأدائي الغنائي لشخصية La suora zelatrice " راهبة التمريض"

العامل الدرامي :

في حالة من الخشوع والتضرع إلى الله والصلاة داخل الكنيسة، تتوجه "راهبة التمريض" إلى "المُترشحات للرهبنة" فتطلب منهم أن يُحافظوا على الصلوات ويستمرون فيها كما كانت تفعل الراهبة " أنجيليكا "

السلم: F Major, D Major

المساحة الصوتية :



من م (1– 15)

1– يبدأ الغناء بدون مُصاحبة على نغمة F4، في نهاية الضلع الثاني من المازورة الأولى، مما يتطلب من المُغنية التركيز مع إشارة قائد الأوركسترا في تلك المازورة حتى يتسنى لها أن تؤدي الغناء بالسُرعة المطلوبة تبعاً لإشارته .

2– يغلب على هذا الجزء الطابع الديني، مما جعل "بوتشيني" يستخدم إيقاعات بسيطة ♩♪، ♩، مع استخدام الإيقاع الشاذ ♩♩♩ (3) في م (7) ، ذلك في زمن بطيء إلى حد ما Andantino، مما يتوافق مع الموقف الدرامي للأحداث داخل الكنيسة، مما يتطلب من المُغنية مُراعاة الغناء في هذا الجزء بهدوء tranquillo .

---

[1] كونترألطو

3- يغلب على هذا الجزء المُصاحبة الهوموفونية "الهارمونية" باستخدام المجموعة الوترية لإعطاء نوع من الإطار الديني في هذا الجزء وكأنها تُغني بمصاحبة الأورغن

4- من م (1 – 3 [1]) يبدأ الغناء بخطوات سُلمية صاعده من نغمة F4 حتى نغمة A4، مما يتطلب من المُغنية أن تُحافظ على مسار الصوت لأن يبقى في الوجه، تُراعي المُغنية أخذ النفس بعد نهاية الجُملة .

5- من م (4 – 8 [1]) يصعد اللحن في تلك الجُملة من نغمة "A4" إلى نغمة C5 لمسافة ثالثة صغيرة صاعده، مما يتطلب من المُغنية أن تنتقل بمسار الصوت إلى الجبهة، ثم يعود اللحن بخطوات هابطة وصولا إلى نغمة G4 في نهاية الجملة، ويجب على المُغنية قبل البدء بالغناء في هذا الجزء مُراعاة أخذ النفس المُناسب "التنفس العميق" حتى يتسنى لها الأداء بمرونة في تلك الجملة المتصلة في زمن بطيء

6- من م (8 [2] – 11 [1]) تؤدي "الراهبة" جملة لحنية تبدأ بنغمة G4 ثم تصعد بخطوات سُلمية حتى نغمة D5 ثم تهبط لمسافة ثانية كبيرة لنغمة "C5"، لذا تحتاج المُغنية إلى التحكم بمسار الصوت لينتقل إلى أعلى الرأس في هذا الجزء .

7- من تمهيد م (12 – 15) تصعد المُغنية من نغمة C5 إلى نغمة "F5" لمسافة رابعة تامة صاعده، وهذا يتطلب أخذ النفس المُناسب قبل البدء في الغناء، والضغط بالحجاب الحاجز إلى أسفل الظهر، وتوجيه مسار الصوت لينتقل إلى أعلى الرأس، مع مُراعاة الأنفاس المطلوبة في م (12 [2]) ونهاية م (15)



شكل رقم (25)

نموذج يوضح بداية الغناء في دور "راهبة التمريض"[1]

من م (16 – 19) تؤدي المُغنية هذا الجزء في الطبقة الوسطى ما بين نغمتي "F4" و "A4" ولكن يجب أن تنتبه إلى التبطيء مع التدرج في انخفاض الصوت، وذلك بالانصات الجيد لصوت المجموعة الوترية في الأوركسترا وإشارة قائد الأوركسترا .



شكل رقم (26)

نموذج يوضح أداء "راهبة التمريض" للتبطيء .rall مع الأوركسترا

من تمهيد م (20 – 26) تتفق المُترشحات للرهبنة مع إرشادات "راهبة التمريض" وتقولن أنهن يجب أن يستغفروا من ذنوبهم بشدة وأن يشكروا الله كثيرا .

من تمهيد م (27 – 32) تُنادي "راهبة التمريض" بالمُذنبين أن يُقَبِّلوا أرض الكنيسة وأن يُكرروا هذا لأكثر من عشرين مررة .

1- تنتبه المُغنيه للعوده إلى السرعة الأساسية في هذا الجزء a tempo وذلك بالانتباه لإشارة قائد الأوركسترا، مع مُراعاة الغناء بعمق sostenuto والتأكيد على كل نغمة، وذلك يخدم النص الشعري .

2- تستمر المُصاحبة الهوموفونية في هذا الجزء، مع استخدام المؤلف للإيقاعات ♫ ♫، ♬ ، يرجع ذلك لطبيعة التقطيع العروضي للنص Libretto في هذا الجزء .

---

[1] استخدمت الباحثة المُدونة الموسيقية الخاصة بالغناء "Vocal score" طبعة Ricordi .

3- تنتبه المُغنية إلى تغيير الميزان إلى ¾ في م (31) والتبطيء قليلاً في نهاية تلك المازورة Poco rall. ثم العودة إلى السرعة الأساسية a Tempo في م (32) والميزان 4/2 .



شكل رقم (27)

نموذج يوضح نداء "راهبة التمريض" للمُذنبين للاستغفار

من تمهيد م (33 – 50) تتوجه "المُترشحات للرهبنة" إلى "راهبة التمريض" وتقول نحن نوافق توجيهاتك بكل سرور وحماس، سيكون انتماؤها للمسيح المخلص والمُبارك حتى آخر يوم في الحياة، آمين .

من م (51 – 54) تُشير "راهبة التمريض" إلى "لونتشيللا" المُرشحة للرهبنة وتطلب منها أن تذهب لتبدأ بالعمل وأن تلتزم الصمت الصارم .

1- يبدأ هذا الجزء من نغمة D5، ثم يهبط بخطوات سُلمية هابطة حتى نغمة C4، لذا يجب على المُغنية مُراعاة توجيه مسار الصوت ليبدأ بالانتقال من الجبهة مروراً بالوجه وحتى أعلى الصدر .

2- يجب على المُغنية أن تؤدي هذا الجزء بأسلوب الإلقاء المُنغم Recitative للوصول إلى الأداء المطلوب والتعبير عن الموقف والحدث .



شكل رقم (28)

نموذج يوضح حديث "راهبة التمريض" إلى "لوتشيللا"

من تمهيد م (55 – 56) تتوجه المسؤولة عن المُترشحات للرهبنة إلى "راهبة التمريض" وتسألها لماذا تضحك وتلهو تلك الفتاة ؟

من م (57 – 63) تتوجه "راهبة التمريض" إلى الفتاه فتقول لها " أيتها الأخت "أوسمينا" إذهبي إلى الخارج

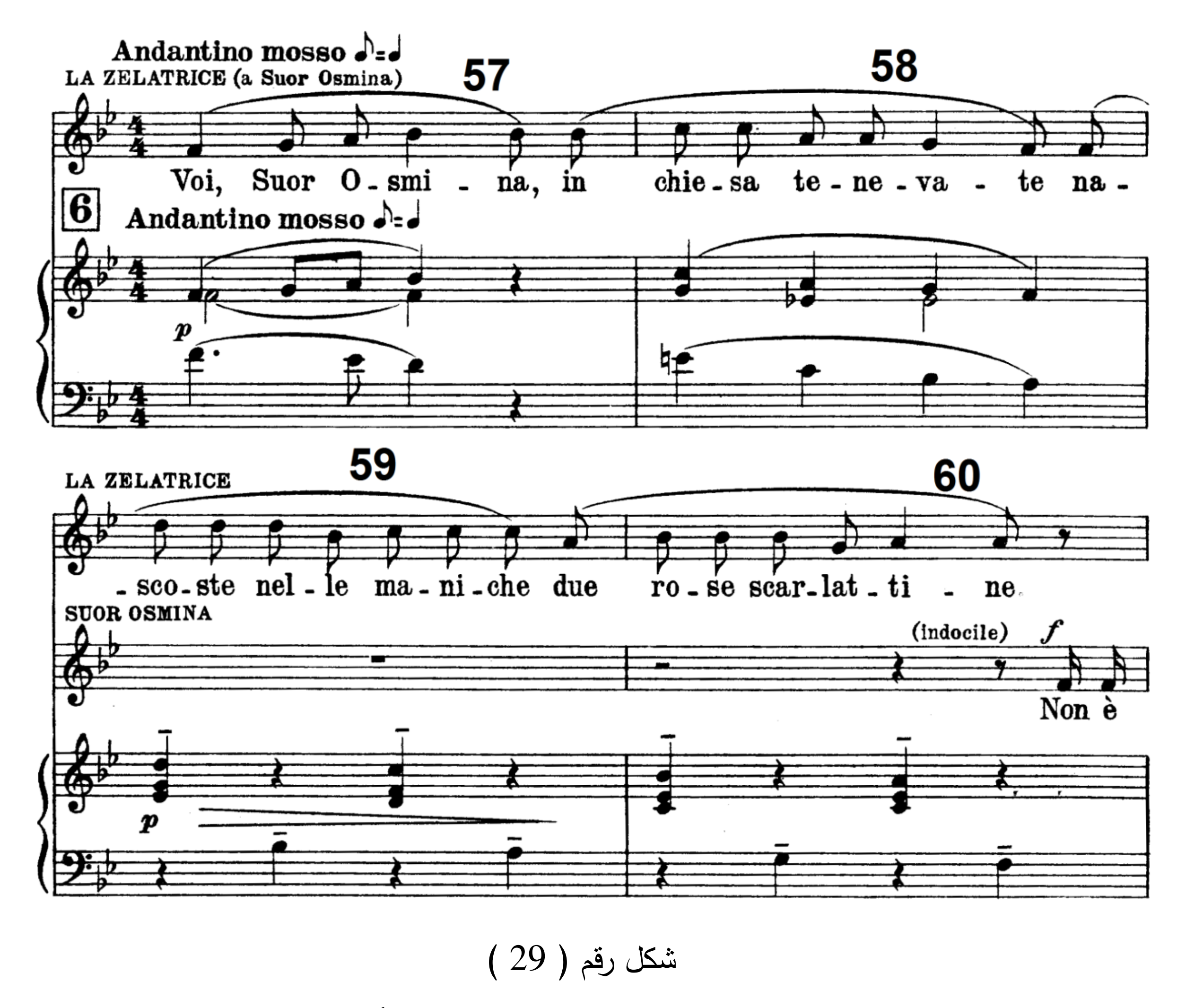
1- تنتبه المُغنية إلى تغيير الميزان إلى 4/4

2- مُراعاة أخذ الأنفاس في الأماكن المُخصصة للحفاظ على تعبير وأداء النص الشعري في الموازير : (57 ^{1}) ، (57 ^{4}) ، (59 ^{4}) ، (60 ^{4}) .

3- من م (61 – 62) أداء أوركسترإلى قائم على الإيقاع ♩. ♪ في المجموعة الوترية .

4- من تمهيد م (63 – 63 ^{3}) تستخدم "راهبة التمريض" نفس الإيقاع لتطلب من "أوسمينا" أن تخرج

من تمهيد م (64 – 64 ^{3}) تستكمل الأوركسترا الأداء على نفس الإيقاع .



شكل رقم (29)

نموذج يوضح حديث "راهبة التمريض" إلى "أوسمينا"

من م (64^{4} – 66^{2}) تتوجه "راهبة التمريض" إلى المُترشحات وتقول لهم " لا تأخير، العذراء تنتظركم " – تؤدي المُغنية هذا الجزء على نغمة "Bb" والتي تصدر بتوجيه مسار الصوت إلى الجبهة، ثم تنتقل لمسافة ثالثة صغيرة صاعدة لنغمة Db5 حيث ترتفع الشفاة العليا قليلاً لتظهر الأسنان ويتوجه الصوت إلى أعلى الحلق "سقف الحلق" .

من م (66^{3} – 73) أداء أوركسترالي مع "المُترشحات" حيث يُرددن " العذراء المُقدسة نُصلي لها"

من م (74 – 79^{2}) تتوجه "راهبة التمريض" إلى "المُترشحات" فتقول لهن " أيتها الأخوات، إلى البهجة الإلهية، والرضا، إذهبوا إلى العمل، لإرضاء الرب"

1- تتنبه المُغنية في هذا الجزء إلى إشارة قائد الأوركسترا للبدء بالغناء، حيث يبدأ اللحن بعلامة الإستطالة 𝄐

2- تنتبه المُغنية إلى تغيير السرعة إلى "بطيء بعمق" Andnto sostenuno

3- مُراعاة أخذ النفس في الأماكن المُخصصة في الموازير " 74 [4] ، 76 [2] ، 78 [3] "

4- يتم الغناء في هذا الجزء ما بين نغمتي C5، و 5 #E، مما يتطلب من المُغنية أداء هذا الجزء بالتنفس العميق، والمُحافظة على هبوط الحجاب الحاجز لأسفل البطن، وتوجيه مسار الصوت لأعلى الرأس



شكل رقم (30)

نموذج يوضح توجيهات " راهبة التمريض" إلى "المُترشحات"

الفصل الرابع

نتائج الدراسة ومُناقشتها

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أهم الملامح الفنية لشخصية جاكومو بوتشيني، وتحديد التقنيات الأدائية لمؤلفاته من خلال تحليل أعماله الغنائية في مجال الأوبرا، وخاصة مؤلفاته وتوظيفه لصوت الميتزوسوبرانو ، ولذلك قامت الباحثة بتحديد أهم السمات الفنية لصوت الميتزوسوبرانو من خلال التحليل الفني والأدائي لأهم أعماله والتي يظهر فيها دور الميتزوسوبرانو واضحاً، وفيما يلي يُمكن أن نوجز أهم تلك السمات :

أولاً: أوبرا مدام بترفلاي:

1- Questa e la cameriera

– يغلب ظهور النغمات المُتكررة، والتي تحتاج إلى التحكم في الحجاب الحاجز Diaphragma للحفاظ على وضوح الكلمات على نفس النغمة Articulation ، وبالتإلى يحتاج الأداء إلى التأهب والاستعداد قبل البدء في الغناء بالتنفس العميق .

– تظهر القفزات اللحنية بكثرة ، مما يتطلب من المغنية أن تتحكم في مسار الصوت ما بين الوجه وأعلى الرأس لأداء نغمة، ويحتاج هذا الانتقال إلى التدريب الجيد للوصول إلى المرونة المطلوبة حتى لا يشعر المُستمع بانتقالات مسار الصوت .

– يظهر الهبوط الطفيف في السُرعة Poco meno عدة مرات، ثم العودة إلى السرعة الأصلية Atempo ، لذا يجب على المغنية أن تؤدي هذا الجزء بالانتباه إلى إشارة قائد الأوركسترا Maestro حتى يتسنى لها الأداء السليم بالسرعة المطلوبة مع الأوركسترا .

2- E Izaghi e Izanami, sarundasico

– يغلب استخدام النغمات الطويلة، لذا يجب التمهيد بالتنفس العميق "امتلاء الرئتين والبطن بالهواء" حتى يتسنى لها الأداء بمرونة .

– تأتي أغلب النغمات في الطبقة المتوسطة لصوت الميتزوسوبرانو، فتؤدي المُغنية اللحن كاملاً بتوجيه مسار الصوت إلى الوجه Mask .

– نلاحظ وجود تبطيء .Rall عدة مرات، لذا يجب على المُغنية الانتباه إلى إشارة قائد الأوركسترا في هذه الأجزاء، حتى يتسنى لها الأداء المطلوب مع الأوركسترا .

– نُلاحظ استخدام بوتشيني لآلات النفخ الخشبية لأداء الألحان في المُصاحبة الأوركسترالية، وذلك لقدرتها على التعبير الدرامي ، مع استخدام الآلات الوترية لأداء تآلفات هارمونية تعمل على تعزيز الموقف الدرامي، مما يساعد المغنية على تمثيل المواقف الدرامية بمرونة .

– يغلب استخدام النغمات الوُسطى وتحت الوُسطى لصوت الميتزوسوبرانو، وذلك للتعبير عن الموقف في هذا الجزء، وهذا يحتاج من المُغنية توجيه مسار الصوت مابين الوجه Mask وأعلى الصدر Petto .

– تنتبه المُغنية إلى تغيير السرعة عدة مرات، مما يتطلب أن تنتبه لقائد الأوركسترا لتحديد السرعة المطلوبة

– تظهر القفزات الواسعة بكثرة وبالأداء القوي .f، لذا يجب أن تُمهد لها قبل البدء في الغناء بالتنفس العميق وتوجيه الصوت من الوجه إلى أعلى الرأس بمرونه، مع الحفاظ على النفس وعدم الانقطاع، وخاصة أن القفزة اللحنية على نفس الكلمة .

3- Vespa rospo maledetto!

– يكثر استخدام أسلوب الأداء Marcato في الطبقة العليا، وهذا يتطلب من المُغنية الالتزام بأخذ نفس عميق قبل البدء في الغناء .

– يغلب استخدام الطبقة الحادة لصوت الميتزوسوبرانو، مما يتطلب ضغط الهواء أسفل البطن، على أن يضغط على أسفل الظهر، وفي الاتجاه المُعاكس للهواء تتحكم المُغنية في مسار الصوت لينطلق إلى أعلى الرأس .

– يكثر التحويلات النغمية والقفزات والسنكوب الحني والإيقاعي، مما يتطلب أن تنتبه المغنية لإشارة قائد الأوركسترا في بروفات الأوكسترا حتى يتسنى لها التداخل مع الآلات بمرونة .

– نلاحظ استخدام الضغط Accent عدة مرات، وهذا يحتاج توجيه الحجاب الحاجز إلى أسفل البطن .

ثانياً: أوبرا Il Tabarro

– يسبق غناء "فروجولا" تبطيء، ثم تبدأ في الغناء بالعوده إلى الزمن a Tempo، وهذا يتطلب من المُغنية أن تنتبه جيدا إلى إشارة قائد الأوركسترا عند بداية الغناء .

– يغلب استخدام الغناء قفزات يليها تتابع سُلَّمي هابط بأداء غير مُترابط، وبالتإلى تحتاج المُغنية إلى توجيه مسار الصوت من الوجه Mask ليتجه مسار الصوت إلى أعلى الجبهة، ثم ينتقل تدريجيا تبعاً للتدرج السُلمي الهابط إلى أن يصل إلى أعلى الصدر Petto superior .

– يغلب البدء بنغمات حادة في صوت الميتزوسوبرانو، وهذا يتطلب من المُغنية التحضير للغناء بأخذ نفس عميق أثناء أداء الأوركسترا للّحن السابق، والتحكم في مسار الصوت لينتقل إلى المنطقة الخلفية للرأس "الدماغ" وكأن الصوت يصدر من فوق الرأس، على أن ترفع الشفاه العليا قليلاً لتظهر الأسنان العليا، مع استخدام أعلى الفك والأسنان في رنين الصوت؛ وبالتإلى يخرج الصوت بالأسلوب الصحيح في نغمة "A5" إلى المُستمع دون عناء .

– تنتبه المُغنية للأداء "العميق" Sostenuto ، وذلك بمصاحبة هوموفونية "هارمونية" في الآلات الوترية، وهذا يتطلب من المُغنية الانتباه لزمن كل تآلف وإشارة قائد الأوركسترا؛ حتى يتسنى لها ضبط الزمن المطلوب .

– يكثر استخدام القفزات اللحنية الصاعدة، وهذا يتطلب من المُغنية الانتقال بالصوت من الوجه إلى أعلى الرأس بمرونة على أن لا يلحظ المُستمع تلك الانتقال، مما يتطلب التدريب الجيد على أداء هذا الجزء قبل البدء في البروفات والأداء مع الأوركسترا .

– تتعامل المُغنية مع الأغنية بشكل عام باستخدام الحركة الإرتدادية للحجاب الحاجز، وكأن هذا الجزء قائم على الأداء المُتقطع Staccato حتى يتم أدائه دون عناء وبمرونة .

– يغلب الانتقال اللحني بين الطبقة الوسطى لصوت الميتزوسوبرانو والطبقة فوق الوسطى باستخدام التتابُع السُلمي والحركة الأربيجية، لذا تحتاج المُغنية للتدريب بمفردها على هذا الجزء قبل البروفات الجماعية؛ وذلك للتحكم في انتقالات مسار الصوت السريعة في هذا الجزء؛ حتى لا يُلاحظ المستمع تلك الانتقالات .

ثالثاً : أوبرا Suor Angelica

– يبدأ الغناء بدون مُصاحبة، مما يتطلب من المُغنية التركيز مع إشارة قائد الأوركسترا في تلك المازورة حتى يتسنى لها أن تؤدي الغناء بالسُرعة المطلوبة تبعاً لإشارته .

– يغلب على الأوبرا الطابع الديني، مما جعل "بوتشيني" يستخدم إيقاعات بسيطة ، ، مع تقليل استخدام الإيقاعات " الثلاثية"، في زمن بطيء إلى حد ما Andantino، مما يتوافق مع الموقف الدرامي للأحداث داخل الكنيسة، وهذا يتطلب من المُغنية مُراعاة الغناء بهدوء tranquillo .

– يكثر البدء بنغمات حادة في صوت الميتزوسوبرانو، وهذا يتطلب من المُغنية التحضير للغناء بأخذ نفس عميق أثناء أداء الأوركسترا للّحن السابق، والتحكم في مسار الصوت لينتقل إلى المنطقة الخلفية للرأس "الدماغ" وكأن الصوت يصدر من فوق الرأس، على أن ترفع الشفاه العليا قليلاً لتظهر الأسنان العليا، مع

استخدام أعلى الفك والأسنان في رنين الصوت؛ وبالتإلى يخرج الصوت بالأسلوب الصحيح في نغمة "A5" إلى المُستمع دون عناء .

– نلاحظ تغيير الميزان والسرعة عدة مرات، مما يتطلب ضرورة الانتباه لإشارات قائد الأوركسترا .

التوصيات :

في ضوء النتائج التي توصلت إليه الباحثة من خلال التحليل الأدائي للعينة المنتقاة، تقترح الباحثة مجموعة من التوصيات والتي يُمكن أن تُفيد الدارسين للغناء الأوبرإلى :

1– إدراج مادة "التشريح" بأقسام الغناء العالمي بالكليات والمعاهد المتخصصة وذلك للمعرفة الكاملة والإدراك لتركيب الجهاز التنفسي، الرئتين، المعدة، الحجاب الحاجز، الحنجرة، تجاويف الجمجمة والتي تُساعد المُغني في استخدامها لرنين الصوت .

2– التدريب المستمر للصوت وعدم الاكتفاء بالمعرفة النظرية للغناء الأوبرإلى بشكل عام .

3– تزويد المكتبات الصوتية بالكليات والمعاهد المُتخصصة بالتسجيلات الصوتية والمرئية للمجموعات الكاملة لأشهر الأعمال .

4– إقامة ورش عمل دورية بالكليات والمعاهد المُتخصصة للتعريف بالغناء الأوبرإلى وكيفية غناؤه بالأساليب العلمية والأكاديمية الصحيحة .

5– اهتمام دور الأوبرا والكليات والمعاهد المُتخصصة بتوفير المُدونات الموسيقية الخاصة بأشهر الأعمال العالمية حتى يستفيد منها الدارسين والمُغنين بشكل عام .

قائمة المراجع

أولاً : **قائمة المراجع العربية**

- الصنفاوي، فتحي عبد الهادي (1993) " **الإنسان والألحان**" ، قاموس المؤلفات الموسيقية العربية والعالمية، القاهرة، مصر.
- عبد الكريم، عواطف (2005) **تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي،** الطبعة الثالثة القاهرة، مصر، مؤسسة الطوبجي للطباعة والنشر.
- العريس، إبراهيم (2010)**: مدام باترفلاي لبوتشيني،** عن الغرب النذل والشرق الوفيّ، مقال جريدة الحياة اللبنانية، لبنان.

ثانياً : قائمة المراجع الأجنبية

- Arman S (2016) **Giacomo Puccini and His World**, Princeton University Press, ISBN.
- Ashish P (2005 **) Encyclopaedic Dictionary of Music, Encyclopaedic Dictionary of Music, Vol.2,** Gyan Publishing House, ISBN.
- Carl D (1989) **Nineteenth-century Music, Vol.5**, University of California Press, ISBN.
- Christopher J (2004) **Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-185, Vol.2**, Christopher John Murray, Taylor & Francis, ISBN.
- Don Michael R (2003) **The Harvard Dictionary of Music**, Harvard University Press reference library, Harvard University Press, ISBN.
- Julian B (2005 **) Master Musicians Series " Puccini: His Life and Works** ", Oxford University Press, ISBN.
- Jean G (2004 **) Opera for Everyone: A Historic, Social, Artistic, Literary, and Musical Study**, Scarecrow Press, ISBN.
- Lain F (2009) **Early Music History: Studies in Medieval and Early Modern Music**, Vol.13, Cambridge University Press, ISBN.
- Linda B (2013) **Routledge Music Bibliographies , Giacomo Puccini: A Guide to Research** ",Routledge Press, ISBN.
- Mark R (2006) **Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi Vol.1**, Hal Leonard Corporation, ISBN.
- Martha F (2010) **Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy**, University of Chicago Press, ISBN.
- Richard M (2000) **Training Soprano Voices**, Oxford University Press, ISBN.
- Scott L. (2013) **Historical Dictionaries of Literature and the Arts " Historical Dictionary of Opera**, "Scarecrow Press, ISBN.
- Wilhelm S (2009) **A History of German Literature**, Wilhelm Scherer, Friedrich Max Müller, C. Scribner's sons, Vol.1 , ISBN .
- Yeadon P (2010) **The Opera Singer's Career Guide**: Understanding the European Fach System, Scarecrow Press, ISBN.

الملاحق

- أوبرا Madam Butterfly
- أوبرا Il Tabarro
- أوبرا Suor Angelica

➢ “**Questa e la cameriera** “ Madam Butterfly أوبرا




11
Suzuki
(still on her knees, but grown bolder, raises her head)
Your Honour deigns to smile? Your smile is fair as
Sor-ri-de Vostro O-no-re? Il ri-so è frutto e
Suzuki
flow'rs. Thus spake the wise O-cu-na-ma: A smile conquers all, and defies ev'ry
fio-re. Disse il sa-vio Ocu-na-ma: dei cruc-ci la tra-ma smaglia il sor-
Suzuki
trou-ble.
-ri-so.
marcato
dim.
Suzuki
Poco meno
Pearls may be won by smi-ling; Smiles can ope the por-tals of Pa-ra-
Schiude al-la per-la il gu-scio, a-pre all'uo-mo l'u-scio del Pa-ra-
dolce

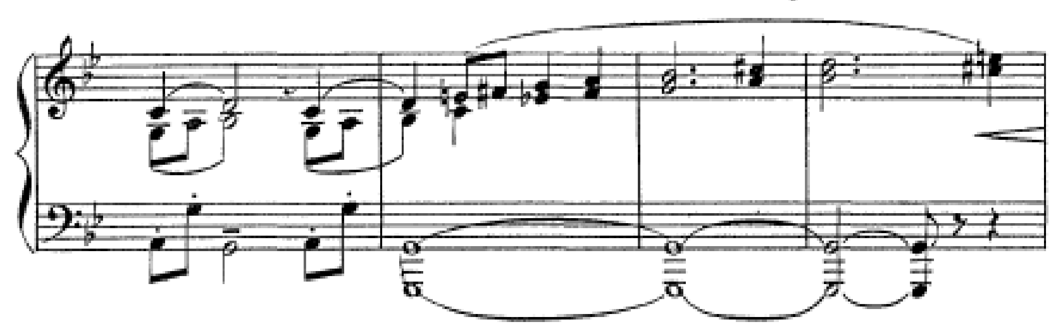

12
a tempo
Suzuki
- dise. The perfume of the Gods, the foun - tain of Life, Thus spake the
- di - so. Pro-fu-mo de-gli De - i...Fon-ta-na del-la vi - ta... Dis-se il
a tempo
p
Suzuki
(Pinkerton is bored, and his attention wanders)
wise O - cu - na - ma: A smile conquers all, de - fies ev'ry trouble.
sa - vio O - cu - na - ma: dei cruc-ci la tra-ma smaglia il sor - ri - so.
Goro
(perceiving that Pinkerton begins to be bored at Suzuki's loquacity, claps his hands thrice)
12
deciso
f
ff
(The three rise and quickly disappear into the house)
p
Pinkerton
When they be-gin to
A chiacchie-re co -
mf


13
Andante.
Allegro moderato
Pinkerton
(to Goro who has gone to the back to look out)
talk, a-like I find all women.
-stei mi par cosmo-po-li-ta.
Why look you?
Che guar-di?
Goro
Watching for the bride's ar-ri-val.
Se non giun-ge ancor la spo-sa.
rit.
Pinkerton
All is rea-dy?
Tut-to è pron-to?
You
Gran
Goro
(thanks with a deep bow)
Ev'-ry de-tail.
O-gni co-sa.
a tempo
Pinkerton
shining light of brok-ers!
per-la di sen-sa-le!
cresc.
111200

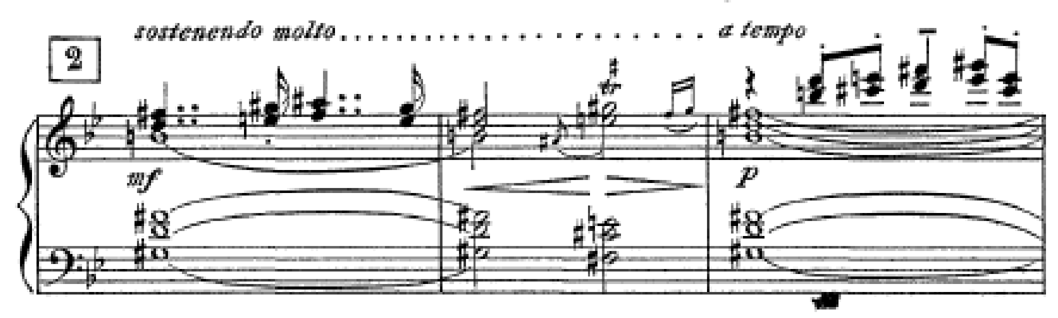
"E Izaghi e Izanami, sarundasico"



SI ALZA IL SIPARIO: — Le pareti sono chiuse la-



sciando la camera in una semioscurità. Suzuki prega, raggomitolata davanti all'imma-



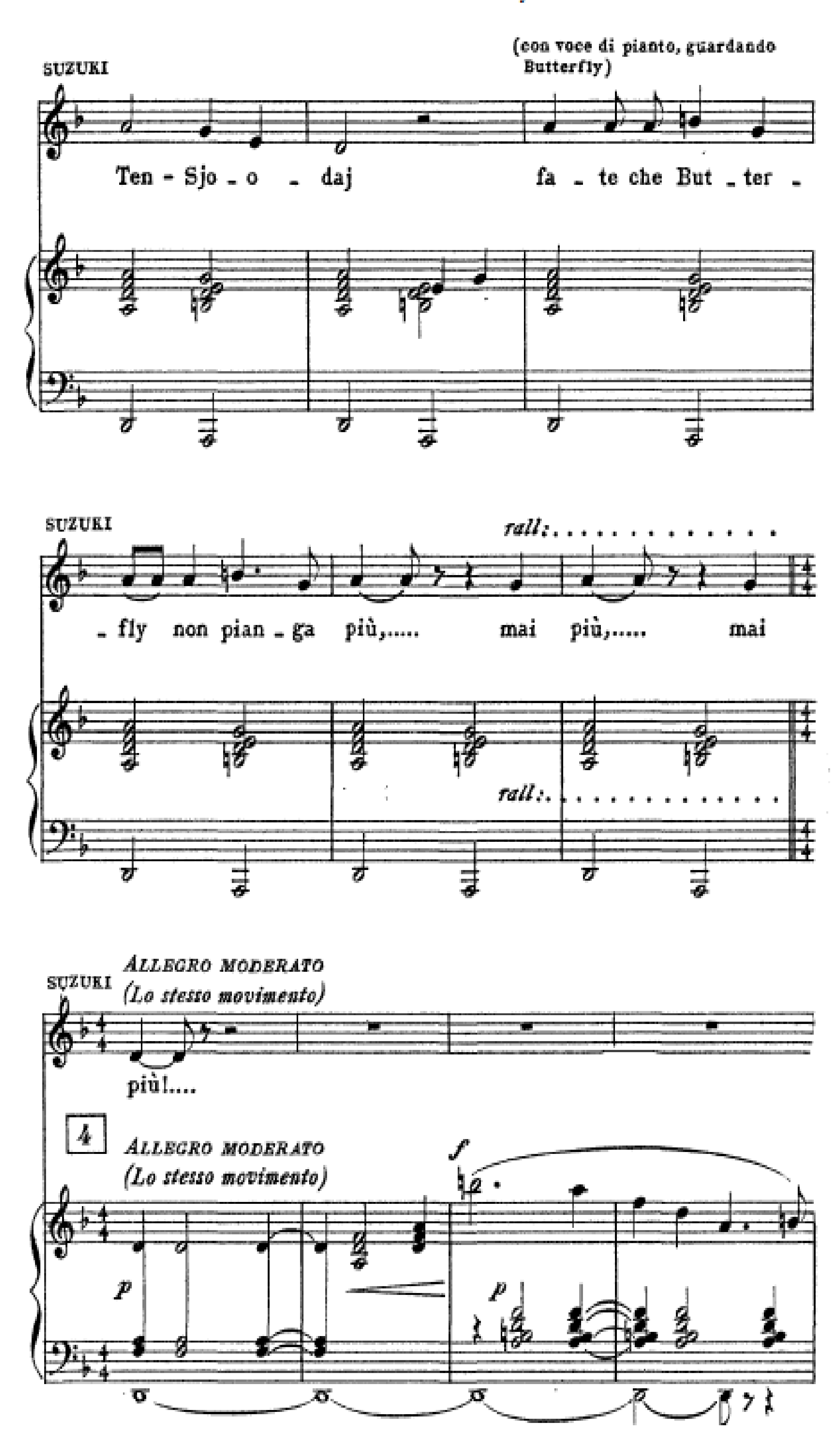
gine di Budda: suona di quando in quando la campanella delle preghiere. Butterfly è stesa



a terra, appoggiando la testa nelle palme delle mani)



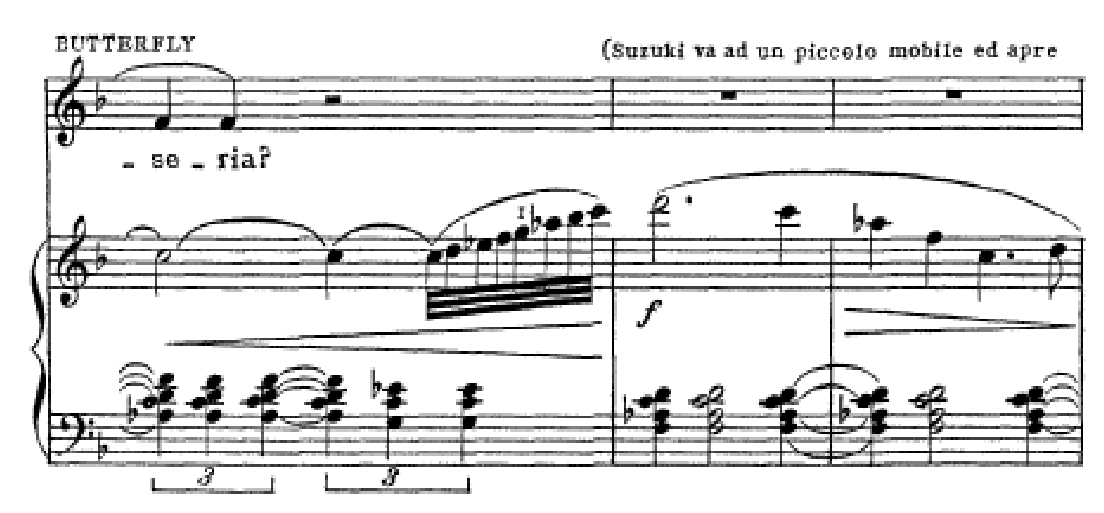

SUZUKI
ANDte CALMO 𝅗𝅥 = 63
(pregando)
p
E I - za - ghi ed I - za -
3
ANDte CALMO 𝅗𝅥 = 63
pp
SUZUKI
- na - mi, Sa - run - da - - si - co e Ka - mi...
CAMPANELLA
SUZUKI (interrompendosi)
(suona la campanella per richiamare l'attenzione degli Dei)
Oh! la mia te - sta! E tu


SUZUKI
(con voce di pianto, guardando Butterfly)
Ten - Sjo - o - daj fa - te che But - ter -
SUZUKI
rall:
- fly non pian - ga più,..... mai più,..... mai
rall:
ALLEGRO MODERATO
(Lo stesso movimento)
SUZUKI
più!....
4
ALLEGRO MODERATO
(Lo stesso movimento)
f
p
p


BUTTERFLY (senza muoversi)
Pigri ed o - besi son gli Dei Giappo - ne - si.
p
p
BUTTERFLY
L'a - me - ri - ca - no Id -
BUTTERFLY
- di - o.......................... son per - su - a - sa.................
dolcemente
p
BUTTERFLY
poco cres.
.... ben più pre - sto ri - sponde a chi l'im -
poco cres.

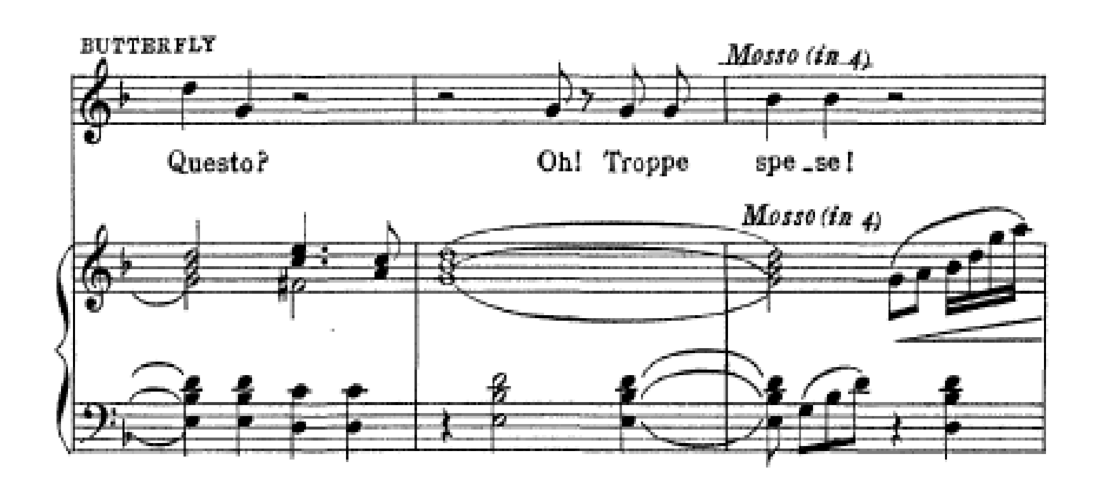

BUTTERFLY
muovere
-plo - ri. Ma te - mo ch'e - gli i - gno - ri
muovere
BUTTERFLY
poco rit.
a tempo
(rimane pensierosa)
che noi stiam qui di ca - sa.
pp poco rit.
a tempo
cres. molto
(Suzuki si alza, apre la parete del fondo verso il giardino.)
5
espressivo
f
p
pp
poco stent.


BUTTERFLY
Su - zu - ki,
è lungi la mi -
mf


BUTTERFLY
(Suzuki va ad un piccolo mobile ed apre
- se - ria?
f


un cassetto cercando delle monete)
cres. ed incalz.


6
(va presso Butterfly e le mostra poche monete)
p sostenendo
SUZUKI
rall.
Questo è l'ul_ti_mo fon_do.
sostenendo sempre
rall.
p


BUTTERFLY
Mosso (in 4)
Questo? Oh! Troppe spe_se!
Mosso (in 4)


(Suzuki ripone il danaro nel piccolo mobile e lo chiude)
cres.
mf


SUZUKI
(sospirando)
S'e_gli non tor_na e pre_sto,
f
p
BUTTERFLY
(decisa, alzandosi)
Ma
SUZUKI
rall.
siamo male in ar_nese.
a tempo
col canto
f
BUTTERFLY
(indispettita, avvicinandosi a Suzuki)
tor - na.
Per_chè di -
SUZUKI
(crollando la testa)
Tor - ne - rà!


BUTTERFLY
cres.
_spo_ne che il Con_so_le prov_ve_da al_la pigio_ne,
p
cres.
f
BUTTERFLY
(Suzuki tace)
Lo stesso movimento
ri_spondi, su!
7
Lo stesso movimento
p dolce
BUTTERFLY
(sempre insistendo)
Per_chè con tan_te cu_re la ca_sa ri_for_
p
BUTTERFLY
rit:....
_ni di ser_ra_tu_re, s'ei non vo_lesse ri_tor_nar mai
rit:.....


BUTTERFLY
(un poco irritata e meravigliata a tanta ignoranza)
mf
più?........
Non lo sai?
SUZUKI
Non lo so........
rall.
mf
(ritornando calma e con fiducioso orgoglio)
BUTTERFLY
UN POCO MENO
Io te lo di _ co Per te _ ner ben fuo _ ri le zan _
8
UN POCO MENO
pp
BUTTERFLY
_ za _ re, i pa _ ren _ ti ed i do _ lo _ ri
BUTTERFLY
e den _ tro, con ge _ lo _ sa cu _


AND.te MOLTO SOST.to
BUTTERFLY
_sto _ _dia, la sua spo _ _ sa, la sua sposa che son
AND.te MOLTO SOST.to
9
pp
BUTTERFLY
con entusiasmo
i _ o. But _ ter _ fly......................
espressivo
PIÙ MOSSO
SUZUKI (poco convinta)
Mai non s'è u_di _ to di stra_nie_ro ma_ri _ to
PIÙ MOSSO
mf


SUZUKI
All.º mod.to
che sia tor_nato al suo ni_do.
(furibonda, afferrando Suzuki)
BUTTERFLY
Ah! Ta_ci, o t'uc_
BUTTERFLY
Agitando
(insistendo nel persuadere Suzuki)
_ci_do. Quel_l'ul_ti_ma mat_ti_na: tor_ne_


BUTTERFLY
-re - te signor?-gli do-man-dai.
f
ff precipitando
BUTTERFLY
Moderato
E-gli, col cuo-re grosso,
10 Moderato
rall.
p
BUTTERFLY
per ce-lar-mi la pe-na
sor-ri-den-do ri-
pp


LENTAMENTE ♩= 34
BUTTERFLY
pp
- spose: O But - ter - fly............ pic - ci - na mogliet -
LENTAMENTE ♩= 34
pp
p
BUTTERFLY
portando la voce
- ti - na, torne - rò colle ro - se al - la stagion se -
dolce
p
BUTTERFLY
pp
ritenendo
- re - na.................. quando fa la ni - diata...................... il pet - ti -
col canto

ALL.tto MOD.to ♩=116

BUTTERFLY

_ros _ so.

11 ALL.tto MOD.to ♩=116

pp *mormorio*

BUTTERFLY (calma e convinta si sdraia per terra) (insistendo)

Tor_ne _ rà. Dillo con

SUZUKI (con incredulità)

Spe _ riam.

BUTTERFLY

me: Tor_ne _ rà.

SUZUKI (per compiacerla ripete, ma con dolore)

Tor _ _ ne_

cres.

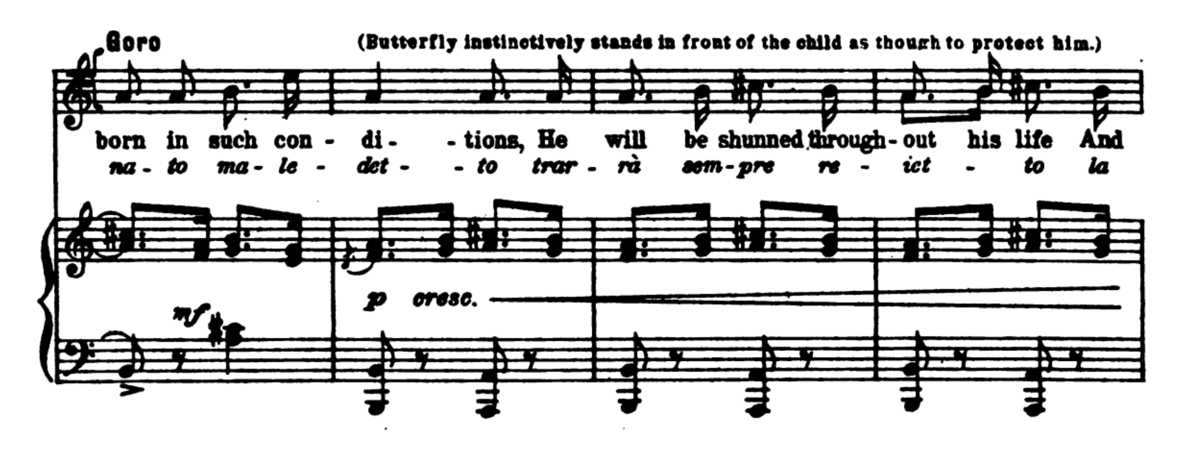

BUTTERFLY
(sorpresa)
Pian - gi? Per - chè?...
SUZUKI
(scoppia in pianto)
-rà...
BUTTERFLY
per - chè?...
Ah la
BUTTERFLY
fe - de ti man - ca!...
dim.
rall.
BUTTERFLY
(fiduciosa e sorridente)
Sen - ti.
p
molto

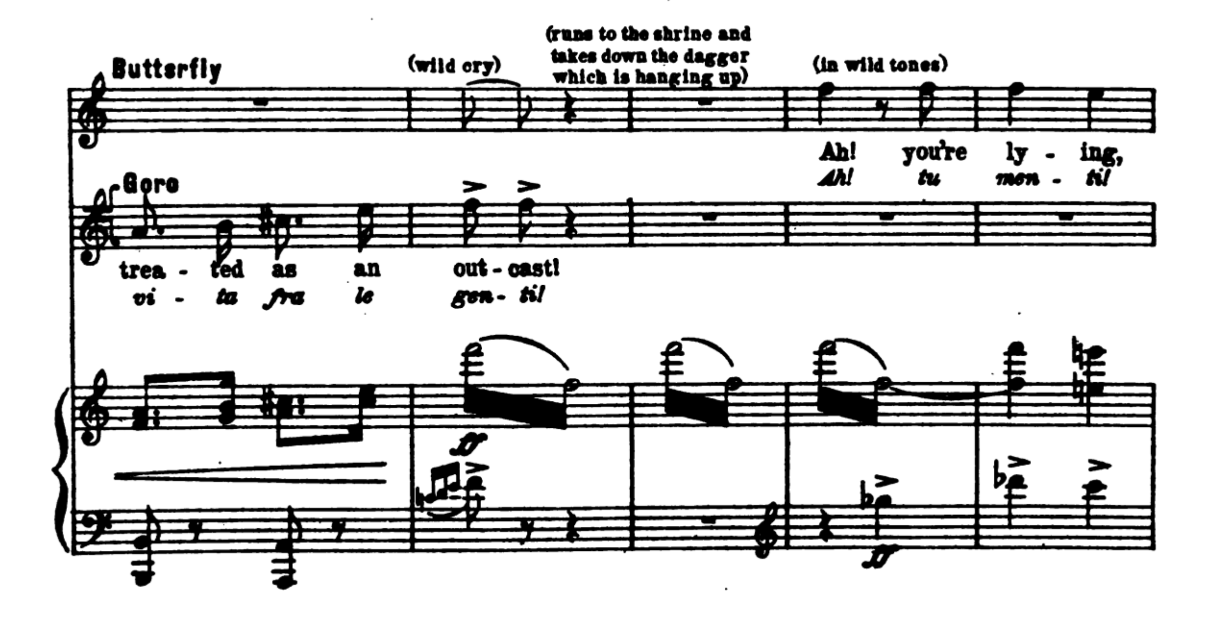
"Vespa rospo maledetto!"

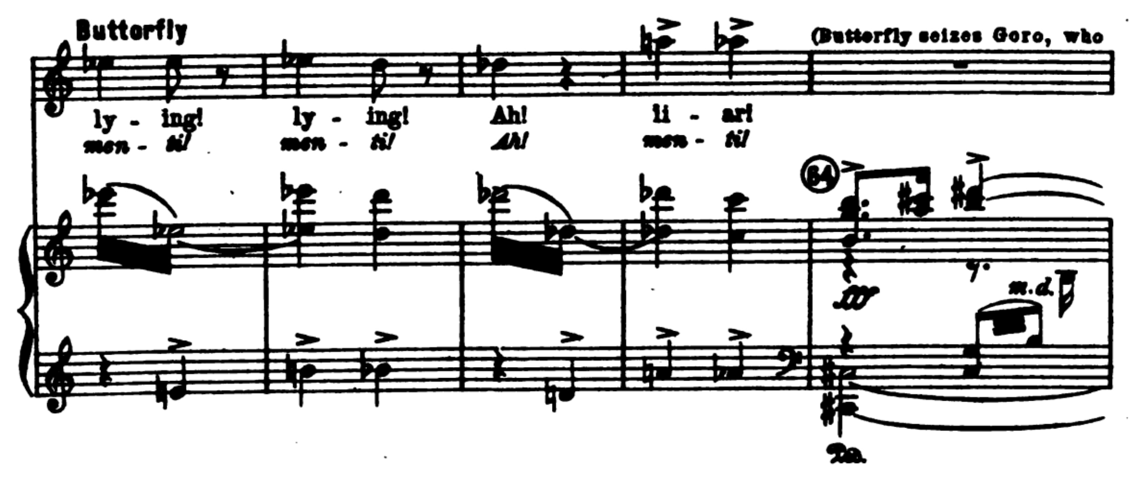


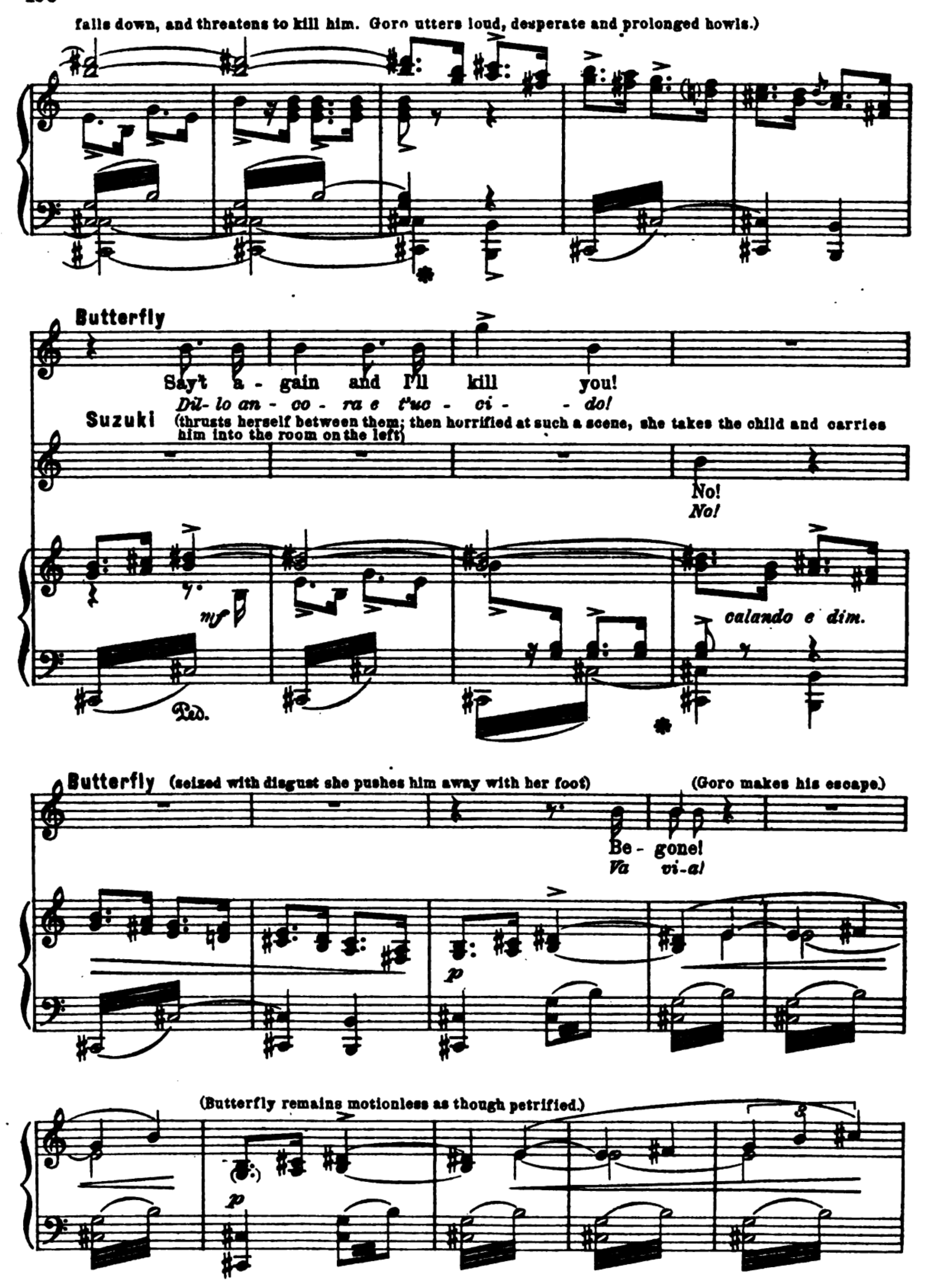

Suzuki (from outside, shouting)
(Suzuki enters dragging in Goro
Scoun - drel! Ras - cal! wret - ched cow - ard!
Ve - spa! Ro - spo ma - le - det - to!
roughly, who tries in vain to escape)
(loud cries from Goro)
Butterfly
(to Suzuki)
Who's that?
Che fu?
Suzuki
He prowls a - round here
E - vil rep - tile!
Ci ron - za in - tor - no
il vam - pi - ro!

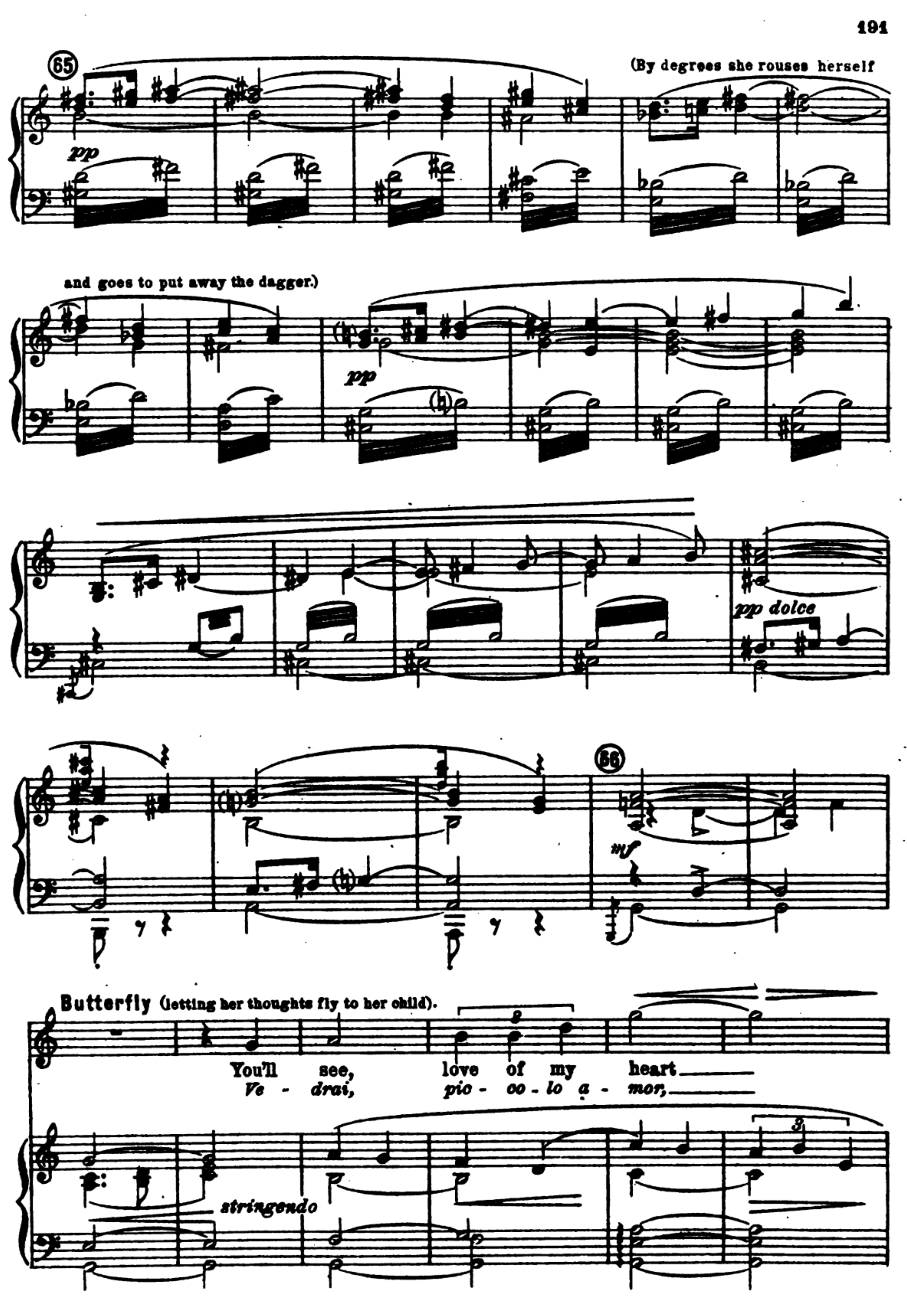

Suzuki (from outside, shouting)
(Suzuki enters dragging in Goro
Scoun - drel! Ras - cal! wret - ched cow - ard!
Ve - spa! Ro - spo ma - le - det - to!
roughly, who tries in vain to escape)
(loud cries from Goro)
Butterfly
(to Suzuki)
Who's that?
Che fu?
Suzuki
He prowls a - round here E - vil rep - tile!
Ci ron - za in - tor - no il vam - pi - ro!

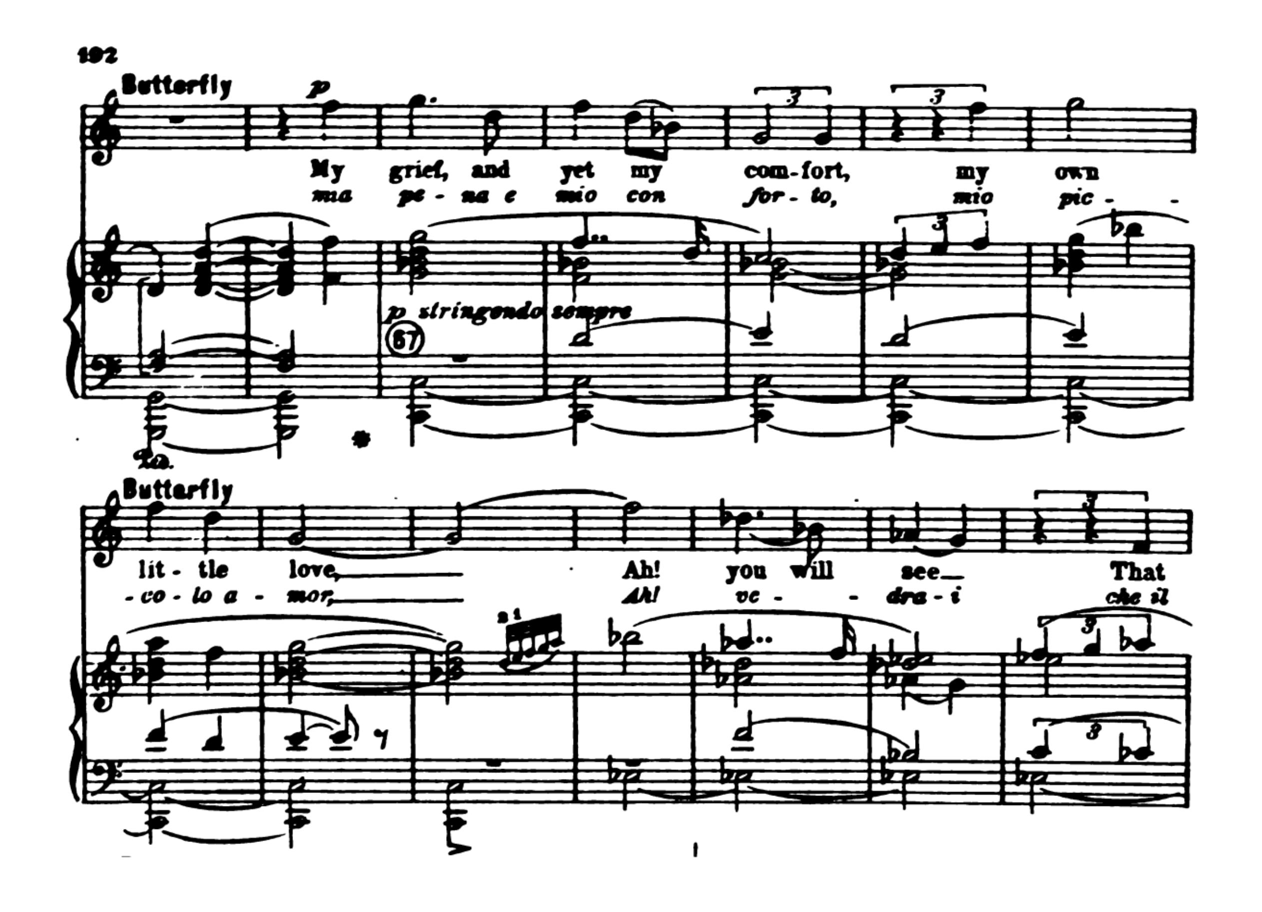

Goro
(Butterfly instinctively stands in front of the child as though to protect him.)
born in such con - di - - tions, He will be shunned through - out his life And
na - to ma - le - det - - to trar - rà sem - pre re - ict - to la
mf
p cresc.


Butterfly
(wild cry)
(runs to the shrine and takes down the dagger which is hanging up)
(in wild tones)
Ah! you're ly - ing,
Ah! tu men - ti!
Goro
trea - ted as an out - cast!
vi - ta fra le gen - ti!
ff


Butterfly
(Butterfly seizes Goro, who
ly - ing! ly - ing! Ah! li - ar!
men - ti! men - ti! Ah! men - ti!
64
fff
m.d.


190
falls down, and threatens to kill him. Goro utters loud, desperate and prolonged howls.)
Butterfly
Say't again and I'll kill you!
Dil- lo an - co - ra e t'uc - ci - do!
Suzuki (thrusts herself between them; then horrified at such a scene, she takes the child and carries him into the room on the left)
No!
No!
mf
calando e dim.
Butterfly (seized with disgust she pushes him away with her foot)
(Goro makes his escape.)
Be - gone!
Va vi-a!
p
(Butterfly remains motionless as though petrified.)
p


65
(By degrees she rouses herself
pp
and goes to put away the dagger.)
pp
pp dolce
66
mf
Butterfly (letting her thoughts fly to her child).
You'll see, love of my heart
Ve - drai, pic - co - lo a - mor,
stringendo


192
Butterfly
p
My grief, and yet my com-fort, my own
ma pe-na e mio con for-to, mio pic-
p stringendo sempre
67
Butterfly
lit-tle love, Ah! you will see That
-co-lo a-mor, Ah! ve-dra-i che il


Butterfly
take you and me to his own coun-try, take you and me a-far.
-ta-no, lon-tan, nel-la sua ter-ra, lon-tan ci por-te-rà.
p


Butterfly
(a cannon-shot)
Lentamente.
(Butterfly and Suzuki run towards the terrace.)
193
Suzuki (coming in breathlessly)
The har - bour cannon!
Il can-no-ne del por-to!
Lentamente.
Look, 'tis a man of war!
U-na na-ve da guerra....
ppp
poco rit.
Butterfly
White, white, the A - me-ri-can stars and stripes!
Bianca..bianca.. il ves - sil-lo ameri-cano delle stelle...
a tempo
rit.
Butterfly
(takes a telescope from the table and runs on to the terrace to look out)
'Tis put-ting in - to port to an-chor!
Or go-ver-na per an-co-ra-re.
Butterfly (all trembling with excitement, directs the telescope towards the harbour, and says to Suzuki)
Keep my hand steady that I may read the name,
Reg-gi-mi la ma-no ch'io ne dis-cer-na il nome,
The name,
il no-me,
affretando


194
Butterfly
Largamente espressivo
69
Where is it?
il no - me.
Here it is:
Ec - co - lo:
Butterfly
Sostenendo
a tempo
(gives the telescope to Suzuki, and
A - BRA - HAM LIN - - COLN!
A - BRA - MO LIN - - COLN!
They all were
Tut - ti han men -
Sostenendo
a tempo
Mosso.
Butterfly
goes down from the terrace in the greatest state of excitement)
li - ars! li - ars! li - ars! But I knew it al - ways
- ti - to! tut - ti!.. tut - ti!.. sol io lo sa - pe - vo
Butterfly
allargando
a tempo
(to Suzuki)
Just I who love him! Now do you see the
sol io che l'a - - mo. Ve - di lo sci - mu -
allargando
a tempo
111200


195
Butterfly
fol - ly of doub - ting? He's com - ing! He's com - ing! He's
- ni - to tuo dub - bio? È giun - to! è giun - to! è
Butterfly
poco rall.
rit.
com - ing! Just at the mo - ment you all were say - ing: Weep and for -
giun - to! pro - prio nel pun - to che ognun di - ce - va; pian - gi e di -
col canto
p
rit.
Butterfly
a tempo
- get him. My love wins the day! See, my love and my
- spe - ra. Tri - on - fa il mio a - mor! il mio a - mor; la mia
pp a tempo
cresc.
p cresc.
Butterfly
allargando
faith have won com - plete - ly. He's here, he loves
fè tri - on - fa in - te - ra. Ei tor - na e m'a -
allargando
mf
f

Opera “Il Tabarro”

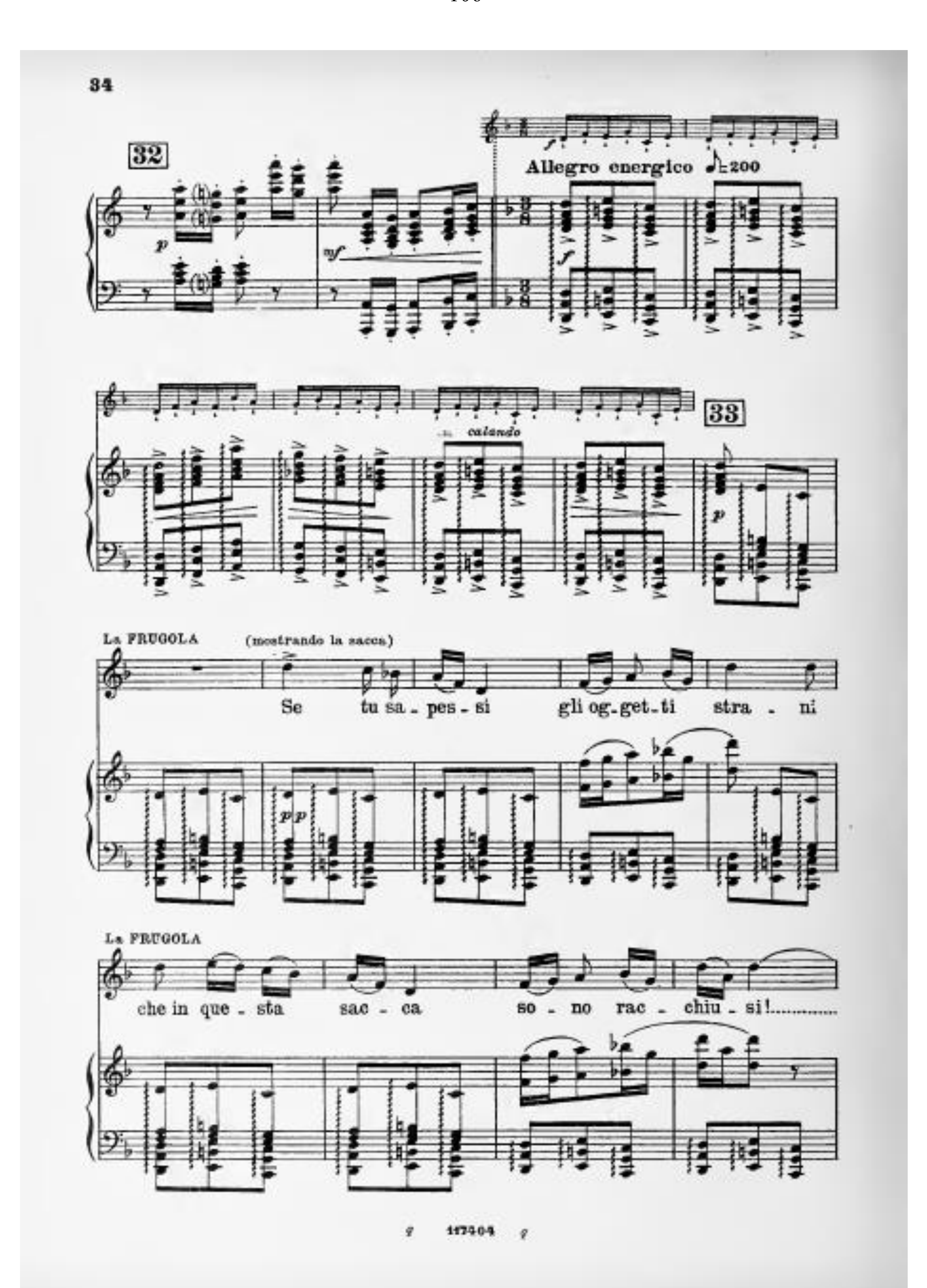
Eterni innamorati




31
una vecchia sacca gonfia di ogni sorta di roba raccattata)
La FRUGOLA
a Tempo
O e _ ter_ni inna _ mo _
perdendosi
_rà, an_che il cuo_re di Mi _ mì!
a Tempo
GIORGETTA
Poco meno
Oh buona se_ra, Fru _ go_la!
La FRUGOLA
_ra_ti, buo_na se_ra. Il mio
30
Poco meno
(Michele, dopo di avere salutato con un gesto la Frugola, si allontana ed entra nella cabina)
La FRUGOLA
uo _ _ mo ha fi_ni_to il la _ vo _ ro? Stamat_
117494


32
La FRUGOLA
-ti-na non ne poteva più dal mal di re-ni. Fa-
p
La FRUGOLA
-ce-va proprio pe-na.
p cresc.
mf
La FRUGOLA
Ma l'ho cura-to io: u-na buo-na fri-zio-ne e il mio
Flauto
sensibile
p
La FRUGOLA
sostenuto
rum l'ha bevu-to la sua schie-na!
a tempo
(Sghignazza forte, poi getta a terra la sacca e vi fruga dentro con voluttà, cavandone varî oggetti!)
31
sostenuto
a tempo
staccato
p
117404


33
La FRUGOLA
Ah! Giorget - ta, guarda: un pettine fiammante!
La FRUGOLA
Se lo vuoi, te lo do-no. È quanto di più buono ho raccolto in gior-
GIORGETTA (prendendo il pettine)
Han - no ragio-ne di chia-marti Fru-go-la; tu ro-
-na-ta.
GIORGETTA
-vi - sti o-gni an-go-lo ed hai la sac-ca pie-na.
117404


34
32
Allegro energico ♪=200
calando
33
La FRUGOLA
(mostrando la sacca)
Se tu sa-pes-si gli og-get-ti stra-ni
La FRUGOLA
che in que-sta sac-ca so-no rac-chiu-si!
117404


35
La FRUGOLA
..... Guar_da! guar_da!.................. è per te que_sto ciuf_fo di
La FRUGOLA
piu_ _me. Tri_ne e vel_ _lu_ _ti, strac_ci, ba_
Clar.
p
legato
La FRUGOLA
_rat_to_li. Vi son con_ _fu_si gli og_get_ti
dim.
La FRUGOLA
stra_ni. Stra_ne re_ _li_quie, i do_cu_men_ti di mil_le a_
pp


36
La FRUGOLA
-mo-ri. Gioie e tor-men - - ti qui-vi rac-
34
Fl.
p
p
La FRUGOLA
rit:
a Tempo
-col - go, sen-za di - stin-gue-re fra i ricchi e il vol-go!
35 a Tempo
p dolce
rit:
GIORGETTA
E in quel car-toccio?
La FRUGOLA
(tira fuori dalla sacca un cartoccio)
Cuore di manzo
p
La FRUGOLA
poco rit: a Tempo
rall:
per Ca - po - ra - - le, il mio so -
poco rit: a Tempo
pp
col canto
117404


37
La FRUGOLA
Poco meno
rall:
-ria - no dal pe-lo ful-vo,dall'occhio stra-no,che non ha u-gua -
Poco meno
pp imitando il gatto
rall:
GIORGETTA (ridendo)
a Tempo
Go-de dei privi-le-gi il tuo so-ria -
La FRUGOLA
-le!
36
a Tempo
p
GIORGETTA
-no!
La FRUGOLA
(sghignazza)
Li me-ri-ta! Ve-des-si!
f
f
117404


38
La FRUGOLA
37
staccato
È il più bel gat - to, il
La FRUGOLA
mio più bel ro - - man - - zo. Quan - do il mio Tal - pa è
La FRUGOLA
fuo - ri, mi tie - ne com - pa - gni - a e in -
La FRUGOLA
- sie - me........................ noi fi - lia - mo........................ noi fi -
La FRUGOLA
- liam i no - stri a - mo - - ri, sen - za pun -

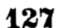

39
La FRUGOLA
-ti - gli e sen-za ge - lo - si - a. Vuoi sa-
p legato
dim.
La FRUGOLA
-per - la la sua fi-lo - so- -fi - - a?
38
pp
La FRUGOLA
Ron, ron, ron: me-glio pa - dro - ne in
mf
La FRUGOLA
u - na ca-ta - pecchia che ser - vo in un pa - laz-zo.
39
mf
p
La FRUGOLA
Ron, ron, ron, ron, ron:
pp
117404


40
La FRUGOLA
me - glio ci - bar - - - si con due
La FRUGOLA
fet - te di cuo - re che lo - go - ra - - - re il
cres.
La FRUGOLA
pro - - - prio nel - - l'a - mor!
f
40
ff
p
117404

Opera "Suor Angelica"

"Sorelle in umilta"





LA MAESTRA DELLE NOVIZIE

(alle Novizie, come spiegando) *p*

(Chiar-

UNA CONVERSA

poco rall.

-rà e più gra-zie vi di - rò, so-rella in u - mil - tà..........

poco rall.

LA ZELATRICE

un poco mosso

(alle Converse) a Tempo, sostenendo

Fa - re - te ven - ti

LA MAESTRA DELLE NOVIZIE

-ri-va tardi in co-ro, si prostri e ba-ci ter-ra.)

un poco mosso

a Tempo, sostenendo

pp

p

LA ZELATRICE

vol-te la preghie-ra men-ta-le per gli afflit-ti e gli schia-vi e per


128
LA ZELATRICE
poco rall.
a Tempo
quel-li che stanno in pecca-to mor - ta-le.
UNA CONVERSA
Con gioia e con fer-vo-re!
LE DUE CONVERSE
con entusiasmo
rit. un poco
a Tempo
(avviandosi)
Cri-sto Si-gno-re, Spo-so d'A-mo-re, io vo-glio sol pia-
Cri-sto Si-gno-re, Spo-so d'A-mo-re, io
5
-cer-ti, Spo-so d'a-mor....... o-ra e nel-l'o-ra
vo-glio sol pia-cer - - ti,....... o-ra e nel-l'o-ra
dim.
(si ritirano, compunte, sotto gli archi)
rall.
del-la mia mor-te! A-men.


129
LA ZELATRICE (a Suor Lucilla, porgendole l'occorrente per filare)
a Tempo
Suor Lu-cil - la, il la - vo - ro. Ri-ti - ra-te-vi. E os-ser-
a Tempo
LA ZELATRICE
(Suor Lucilla si ritira, filando)
-va-te il si - len-zio.
LA MAESTRA DELLE NOVIZIE
(alle due Novizie, come prima)
appena mosso
poco rall.
(Per-chè sta-sera in co-ro ha ri-so e fatto ri-dere.)
appena mosso
poco rall.
Andantino mosso
LA ZELATRICE (a Suor Osmina)
Voi, Suor O - smi - na, in chie-sa te - ne - va - te na -
6
Andantino mosso
LA ZELATRICE
- sco-ste nel - le ma-ni-che due ro-se scar-lat - ti - ne
SUOR OSMINA
(indocile)
Non è


130
LA ZELATRICE
(severamente)
So-rella, entrate in cella.
SUOR OSMINA
ve-ro!
(Suor Osmina scuote le spalle)
dim.
f
p
LA ZELATRICE
Non tar-da-te! La Ver-gi-ne vi
mf
LA ZELATRICE
(Suor Osmina si avvia: tutti gli sguardi la seguono sotto gli archi finchè non scom
guar-da!
p
pare nella sua cella)
SEI SUORE
pp
ppp
Re-gi-na Vir-gi-num, o-ra pro
pp
ppp


131
SEI SUORE
(Suor Osmina chiude bruscamente la porta della sua cella)
ea........
p
rall.
f
p
LA ZELATRICE
Andante sostenuto (quasi a piacere)
Ed or so-rel - le,in gio - ia, poi-chè pia-ce al Si -
7
Andante sostenuto (quasi a piacere)
pp
LA ZELATRICE
- gno - re, e per tor - na - re più al-le-gramen-te a fa - ti -
LA ZELATRICE
allarg.
- ca - re per a-mor Su - o, ri - cre - a - te-vi!
LE SUORE (tutte)
p
A - men!
allarg.

EMPLOYMENT OF MEZZO - SOPRANO VOICE BY THE MUSIC COMPOSER "GIACOMO PUCCINI"

By
Zahra Alqallaf

Supervisor

Dr. Rami Naguib Haddad, Prof.

ABSTRACT

- Study aimed at identify the most important artistic features of Giacomo Puccini's character, and to identify the techniques of the works of Giacomo Puccini through the analysis of his operatic works, especially his writings and his use of the voice of Mezzo-Soprano, researcher developed questions to achieve the objectives of the study: What are the most important artistic features of Giacomo Puccini, The most important techniques of the works of Giacomo Puccini, especially his writings and his use of the voice of the Mezzo-Soprano in his operas, defined the limits of the study in the operatic works of the author Giacomo Puccini during the period of dispersing romanticism at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, The study was followed by the analytical descriptive method. The study community consisted of Giacomo Puccini's operas. The sample included a selection of selected vocals from the Giacomo Puccini operas containing the voice of the Mezzo-Soprano, based on the opinion of the experts regarding the most important operas, The most prominent results reached by the researcher:

1- We note through the analysis that it is one of the most important authors who relied on the voice of Mezzo-Soprano in their operas distinctly.

2- His operas are always characterized by communication between the author's soul, the spirit of the singer and the listener's entity. He represents, at Puccini, continuity and infinite communication to express the pulse of real life

3- In general, the melodic sound of the Mezzo-Soprano is lyrical

4- Through the analysis note the skill and accuracy in the compatibility and harmony between the melodic line of the voice of Mezzo-Soprano and poetic text

The researcher recommended a set of recommendations, the most prominent of which are:

1- The inclusion of the article "Anatomy" sections of the world singing colleges and specialized institutes for the full knowledge and awareness of the installation of the respiratory system, lungs, stomach, diaphragm, larynx, cavities of the skull, which helps the singer in the use of resonance

2- Continuous training of sound and not only the theoretical knowledge of opera singing in general.

3- Provide audio libraries in colleges and institutes specialized audio and video recordings of the full sets of the most famous operas.